

Université de Montréal

**Jacques Linard,**

**Une nature morte de 1640, marqueur de son temps**

par Johanne Joseph

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise des Arts (M.A.)  
en Histoire de l'Art

Décembre 2017

© Johanne Joseph, 2017

## Résumé

La nature morte française des premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle se prête à l'oraison intérieure, et à des discours intellectuels et philosophiques. L'apport de Jacques Linard (1597-1645) à l'art français demeure fondamental, cependant, peu d'études lui sont consacrées. Ce mémoire propose une analyse inédite du tableau *Nature morte aux coquillages et au corail*, peint en 1640, qui présente des caractéristiques propres à une sensibilité française. L'apparente simplicité de la toile laisse place à une herméneutique qui va au-delà d'un contenu spirituel conforme aux décrets sur l'art de la Réforme catholique. La présence des objets de la nature, vecteurs d'une symbolique mythologique et chrétienne, nous interpelle sur le but de Linard, ainsi que la pertinence de ceux-ci dans la société française du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous développons selon plusieurs axes le message qu'exprimerait Jacques Linard, natif de Troyes, où le marché artistique se positionne en seconde place derrière Anvers. La teneur, la composition et le rendu du tableau entre autres, illustrerait les intérêts d'une France en pleine mutation que nous développerons avec la méthode de l'Archéologie de Michel Foucault. Nous poserons d'abord les bases culturelles qui permettent la mise en place de la nature selon une symbolique chrétienne, ensuite nous effectuerons une analyse iconographique inédite afin d'offrir une interprétation religieuse, morale et scientifique de cette toile. Les objets de la nature au XVII<sup>e</sup> siècle en France, suggèrent également de nouveaux comportements issus de du néo-stoïcisme et du développement scientifique que nous mettrons en rapports aux enjeux culturels.

**Mots-clés :** Jacques Linard, collectionnisme, Cabinet de curiosités, Chambre des merveilles, *Nature morte aux coquillages et au corail*, Néo-stoïcisme, Réforme Catholique ou Contre-Réforme, René Descartes, *Discours de la méthode*, 1640

## Abstract

The French still lives of the first decades of the 17th century lend themselves well to meditation and to intellectual and philosophical discourses. The contribution of the French painter Jacques Linard (1597–1645) to French still lives are fundamental, however, his work is seldom studied. We wish to contribute to the research, by offering an original analysis of *Still life with shells and a coral*, dated in 1640, which portrays characteristics of French sensitivity. The apparent simplicity of this painting reveals a hermeneutic that goes beyond the spiritual context proper to the decrees of the Counter Reformation on art. The presence of natural objects abounds by mythological and religious symbolism, raises the question of Linard's goal, and their relevance in 17th century French society. Using Michel Foucault's concept of Archaeology, this memoir aims to develop with multiple points of view the message that Jacques Linard expresses pertaining to the interests of a changing France, suggested by the content, the composition and the naturalistic style of the painting. We will first relate the cultural history involving Christian symbolism, then we will carry out an original iconographic analysis in order to show the religious, moral and scientific meaning of this work of art. In 17th century France, the presence of natural objects also suggests new societal behaviour linked to ancient philosophy and scientific development which we will give an account of in correlation to the French cultural challenges that overlay its religious message.

**Keywords:** Jacques Linard, Collections, Cabinet of curiosities, *Wunderkammer*, *Still-life with shells and a coral*, Neo-stoicism, Catholic Reformation or Counter-Reformation, Rene Descartes, Discourse on the method, 1640

## Resumen

La naturaleza muerta francesa de las primeras décadas del siglo XVII se trata de la oración interna, y de discursos intelectuales tanto como filosóficos. La contribución de Jacques Linard (1597-1645) al arte francés es fundamental, aunque le hayan dedicado muy pocas investigaciones. Esta tesis propone un análisis sin precedentes del cuadro *Naturaleza muerta con conchas y coral*, pintada en el 1640, que presenta las características de una sensibilidad francesa. La simplicidad aparente del cuadro da paso a una hermenéutica que va más allá del contenido espiritual conforme a las

reglas establecidas en el arte durante la Reforma católica. La presencia de objetos de la naturaleza, vectores de un simbolismo mitológico y cristiano, nos recuerda el objetivo de Linard tanto como la pertinencia de aquellos dentro de la sociedad francesa del siglo XVII. Desarrollamos según varios ejes el mensaje expresado por Linard, originario de Troyes, donde el Mercado artístico se encuentra en Segundo lugar después de Antwerp. El contenido, la composición y la representación del cuadro, entre otros, ilustrarían los intereses de una Francia en pleno cambio que desarrollaremos con el método de la Arqueología de Michel Foucault. En primer lugar, plantearemos las bases culturales cuales permiten ubicar la naturaleza según el simbolismo cristiano, y luego haremos un análisis iconográfica sin precedentes con el objetivo de ofrecer una interpretación religiosa, moral y científica de este cuadro. Los objetos de la naturaleza en el siglo XVII en Francia, también sugieren comportamientos nuevos derivados del neo-estoicismo y del desarrollo científico que relacionaremos con temas culturales.

**Palabras clave:** Jacques Linard, Coleccionismo, Gabinete de curiosidades, Natura morta a las conchas y al coral, Neo-estoicismo, Reforma Católica y Contrarreforma, René Descartes, 1640

## Sintesi

La natura morta francese degli primi decenni del diciassette secolo si conforma alla meditazione e ai discorsi intellettuali e filosofici. Il contributo di Jacques Linard (1597-1645) a l'arte francese rimane essenziale per il genere della natura morta, tuttavia, scarsi studi gli sono dedicato. Questa tesi analizza una da sua tele, *Natura morta ai conchigli et al corallo*, dipinto nel 1640, nella quale si emana caratteristici propria stessa da una sensibilità francese. L'apparente semplicità della tela rivela una ermeneutica che supera il contenuto spirituali conforme al decreto della Riforma Cattolica sull'arte. La presenza degli oggetti della natura, veicolo da una simbolica mitologica e cristiana nos interpella sullo scopo di Linard, così come la rilevanza di questi nella società francese dal diciassette secolo. Questa tesi di laurea consiste nello sviluppo di molti assi il messaggio espresso da Jacques Linard, nativo di Troyes, dove il mercato dell'arte è al secondo posto dietro Antwerp. Il contenuto, la composizione e la forma del quadro, tra gli altri, illustrerebbero sulle interesse da una Francia in pieno mutamento che svilupperemo con il metodo di Archeologia di Michel Foucault. Prima porremo le basi culturali che permetta la



messa a punto de la natura secondo una simbolica cristiana, in seguito effettueremo un'analisi iconografica inedita per offrire una interpretazione religiosa, morale et scientifica di questa tela. Gli oggetti della natura al diciassettesimo secolo nella Francia insinua anche nuovi comportamenti della società che accompagna il rinnovamento della filosofia antica e lo sviluppo scientifico del quale renderemo conto e metteremo in rapporto ai sfide culturali francesi che si sovrapporsi alla lettura religiosa.

**Parole chiave** : Jacques Linard, Coleccionismo, Studiolo, *Natura morta ai conchigli et al corallo*, Neostoicismo, Riforma Cattolica e Contra Riforma, René Descartes, 1640

## Samenvatting

Het Franse stilleven uit de eerste decennia van de 17e eeuw leent zich voor innerlijk gebed en voor intellectuele en filosofische redes. De bijdrage van Jacques Linard (1597-1645) aan de Franse kunst blijft fundamenteel, maar daar zijn weinig studies aan gewijd. Dit proefschrift stelt een originele analyse voor van het schilderij *Stilleven met schelpen en koraal* uit 1640, dat kenmerken vertoont die eigen zijn aan de Franse gevoeligheid. De schijnbare eenvoud van het doek maakt plaats voor een hermeneutiek die verder gaat dan een spirituele inhoud die zou overeenstemmen met de decreten over de kunst van de katholieke Reformatie. De aanwezigheid van objecten uit de natuur, vectoren van mythologische en christelijke symboliek, roept vragen op over het doel van Linard en hun relevantie in de 17e eeuwse Franse samenleving. We ontwikkelen op verschillende manieren de boodschap die Jacques Linard zou uitdrukken. Hij woonde namelijk in Troyes, waar de kunstmarkt heel belangrijk was en net na die van Antwerpen stond. De inhoud, de compositie en de weergave van het schilderij zouden de belangen van een snel veranderend Frankrijk illustreren, belangen die we zullen ontwikkelen met behulp van de Archeologische methode van Michel Foucault. We zullen eerst de culturele fundamenteen leggen die het mogelijk maken de natuur te vestigen volgens een christelijke symboliek, daarna zullen we een originele iconografische analyse uitvoeren om een religieuze, morele en wetenschappelijke interpretatie van dit schilderij voor te stellen. De objecten van de natuur in Frankrijk in de 17e eeuw suggereren ook nieuwe gedragingen die voortvloeien uit het neostoïcisme en de wetenschappelijke vooruitgang. Deze nieuwe gedragingen zullen we dan ook in verband brengen met de culturele kwesties.

**Trefwoorden:** Rariteitenkabinet, Wunderkammer, *Stilleven met schelpen en koraal*, Neostoïcisme, katholieke reformatie en contrareformatie

## **Abstract**

Das französische Stilleben der ersten Jahrzehnte des XVII. Jahrhunderts frönt dem innerlichen Gebet und den intellektuellen und philosophischen Diskursen. Der Beitrag Jacques Linards (1597-1645) zur französischen Kunst ist und bleibt grundlegend für die Gattung des Stillebens, wobei sich nur wenige Studien mit ihm befassen. Wir beabsichtigen dies teils durch die Analyse eines seiner Gemälde « *Nature morte aux coquillages et au corail* » von 1640, zu beheben, auf dem besondere Merkmale der französischen Empfindsamkeit ersichtlich sind. Die scheinbare Schlichtheit lässt Raum für eine Auslegung, die über eine spirituelle Aussage, entsprechend der Verordnungen über die Kunst der katholischen Reformation, hinaus geht. Die Präsenz von Objekten aus der Natur, Vektoren einer symbolischen und christlichen Mythologie, gibt hinsichtlich des Ziels von Linard zu denken, sowie auch die Relevanz jener in der französischen Gesellschaft des XVII. Jahrhunderts. Diese Arbeit beruht darauf, auf verschiedene Art und Weise die Botschaft Jacques Linards über die Interessen eines Landes im Umbruch zu entwickeln, was vor allem durch den Gehalt, die Komposition und die Wiedergabe des Gemäldes angedeutet wird. Dafür schaffen wir zunächst die kulturellen Grundlagen, welche uns die Eingliederung der Natur gemäß der christlichen Symbolik ermöglichen. Anschließend führen wir eine bisher einzigartige ikonographische Analyse durch, um das Gemälde aus einer religiösen, moralischen und wissenschaftlichen Sicht zu interpretieren. Die Naturobjekte des XVII. Jahrhunderts in Frankreich weisen zudem auf neue Verhaltensweisen inmitten der französischen Gesellschaft hin, die mit einer Wiederbelebung der antiken Philosophie sowie der wissenschaftlichen Entwicklung einhergehen. Darauf werden wir ebenfalls näher eingehen und diese in Zusammenhang mit den kulturellen Realitäten Frankreichs bringen, welche die religiösen Andeutungen überlagern.

**Schlüsselbegriffe :** Gegenreformation oder Katholische Reformation; Sammlertum

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract .....	ii
Résumen.....	iii
Sintesi.....	iv
Samenvatting.....	v
Abstract .....	vi
Liste des abbréviations.....	ix
Liste des illustrations .....	xi
Remerciements.....	xviii
Introduction.....	1
Chapitre I Un art de méditation .....	17
I.1 L'impact de la Réforme catholique dans les arts visuels .....	18
I.2 L'influence jésuite et le regard sur la Nature .....	26
I.3 Iconographie religieuse de la Nature.....	41
I.3.1 L'utilisation des signes dans les images religieuses .....	41
1.3.2 L'origine du corail.....	48
I.3.3 La genèse du coquillage .....	56
I.3.4 La boîte de copeaux.....	59

I.3.5 Les instruments de la Passion.....	62
I.3.6 Le dispositif de l'image.....	67
Conclusion .....	75
Chapitre II Une moralité d'influence païenne .....	76
II.1 Les Stoïciens et leur philosophie de l'art.....	77
II.2 Qu'est-ce que le néo-stoïcisme .....	79
II.3 L'influence de Sénèque dans le néo-stoïcisme .....	82
II.4 L'éthique néo-stoïcienne: une quête de sagesse par l'image.....	86
II.4.1 Les allégories: les vanités.....	90
II.5 L'amateur d'art.....	103
II.6 Un renouveau de l'Antiquité.....	106
Conclusion .....	113
Chapitre III - Linard est un marqueur de temps.....	115
III.1 La révolution scientifique de René Descartes.....	115
III.1.1 L'éveil de la pensée critique.....	116
III.2 Les cabinets de curiosités.....	121
III.2.1 Entre art et science: une nouvelle utilisation des images.....	121
III.2.2 Constitution d'une collection .....	124
III.2.3 Engouement pour les collections à Paris .....	127

III.2.4 La représentation d'une collection .....	128
III.2.5 Discours moral et politique des cabinets de curiosités .....	136
III.2.6 Le rapport entre le jardin et la collection .....	144
Conclusion .....	150
Conclusion générale.....	151
Bibliographie .....	154

## Liste des abréviations

B.L.S.H. : Bibliothèque des lettres et sciences humaines

BnF : Bibliothèque nationale de France

dir. : directeur

Et al. : Et autres auteurs

éd. : éditeur

Fig. : Figure

*Idem; Ibidem*

*Ibid. : Ibidem*

MBAM : Musée des beaux-arts de Montréal

No.: Numéro

p. : Page

[S. d.] : sans date

UdeM : Université de Montréal

v. : vers

Vol. : Volume

# Liste des Illustrations

## Chapitre I

Fig. 1 Jacques Linard, *Nature morte aux coquillages et au corail*, 1640, huile sur toile, 53.3 x 62.2 cm, Montréal, Musée des beaux-arts

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nature\\_morte\\_aux\\_coquillages\\_et\\_au\\_corail.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nature_morte_aux_coquillages_et_au_corail.jpg)

Fig. 2 Stefano Maderno, *La mort de Sainte Cécile*, 1599, marbre, longueur 130 cm. Rome Santa Cecilia in Trastevere

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/CeciliaMaderno.jpg>

Fig. 3 Nicolas Poussin, *Le martyre de Saint Érasme*, 1627-1630, huile sur toile, 320 x 186 cm, Vatican, Pinacothèque

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/30/Nicolas\\_Poussin\\_-\\_Le\\_Martyre\\_de\\_Saint\\_%C3%89rasme.jpg/346px-Nicolas\\_Poussin\\_-\\_Le\\_Martyre\\_de\\_Saint\\_%C3%89rasme.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/30/Nicolas_Poussin_-_Le_Martyre_de_Saint_%C3%89rasme.jpg/346px-Nicolas_Poussin_-_Le_Martyre_de_Saint_%C3%89rasme.jpg)

Fig. 4 Gian Lorenzo Bernini, *L'extase de Ste Thérèse*, Rome, 1652, marbre, Sta Maria della Vittoria

[https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Extase\\_de\\_sainte\\_Th%C3%A9r%C3%A8se#/media/File:Ecstasy\\_of\\_St.\\_Teresa\\_HDR.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Extase_de_sainte_Th%C3%A9r%C3%A8se#/media/File:Ecstasy_of_St._Teresa_HDR.jpg)

Fig. 5 Pietro Canisius (Petrus Canisius), *Seu parvus catechismus catholicorum*, Institutiones christianae pietatis, Wirceburgi :excudebat Georgius Fleischmannus, anno 1604. Zentralbibliothek Zürich, Ro 353, <http://doi.org/10.3931/e-rara-25852>

Fig. 6 Jan Breughel le Vieux, *Bouquet de fleurs aux bijoux, pièces de monnaie et coquillages*, 1606, huile sur cuivre, 65 x 45 cm, Milan, Pinacothèque

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Jan\\_Brueghel\\_%28I%29\\_-\\_Vase\\_of\\_Flowers\\_with\\_Jewellery%2C\\_Coins\\_and\\_Shells\\_-\\_WGA03593.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Jan_Brueghel_%28I%29_-_Vase_of_Flowers_with_Jewellery%2C_Coins_and_Shells_-_WGA03593.jpg)

Fig. 7 Jan Breughel le Vieux, *L'allégorie de l'eau*, première moitié du XVIIe siècle, huile sur bois transposée sur toile, Beaune, Musée des Beaux-Arts

[http://www.linternaute.com/musee/image\\_musee/540/50836\\_1308985354/allegorie-de-l-eau--jan-brueghel-de-velours.jpg](http://www.linternaute.com/musee/image_musee/540/50836_1308985354/allegorie-de-l-eau--jan-brueghel-de-velours.jpg)

Fig. 8 Portail royal de Chartres, Tympan central, *Le Christ en majesté entouré des quatre vivants (Tétramorphe)*, 1145-1150, Crédit photo par © Guillaume Piolle/, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10219594>

Fig. 9 Francisco de Zurbaràn, *Agnus Dei*, 1635-1640, huile sur toile, 37.3 x 62 cm, Madrid, Musée du Prado

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ef/Francisco\\_de\\_Zurbar%C3%A1n\\_006.jpg/1200px-Francisco\\_de\\_Zurbar%C3%A1n\\_006.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ef/Francisco_de_Zurbar%C3%A1n_006.jpg/1200px-Francisco_de_Zurbar%C3%A1n_006.jpg)

Fig. 10 Monastère de Tegernsee, *Les Dix Commandements, les Cinq Sens, les sept péchés capitaux*, gravure sur bois, 1480, Paris, BnF Cabinets des estampes

<http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20all%20%22tegernsee%22%29#resultat-id-1>

Fig. 11 Fra Angelico, *L'Annonciation*, couvent San Domenico, Fiesole, 1425-1428, huile sur panneau, 194 x 194 cm, Madrid, Musée du Prado

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fe/Angelico%2C\\_prado.jpg/630px-Angelico%2C\\_prado.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fe/Angelico%2C_prado.jpg/630px-Angelico%2C_prado.jpg)

Fig. 12 Andrea Mantegna, *La Vierge de la Victoire*, 1495-1496, tempera sur toile, 280 x 166 cm, Paris, Musée du Louvre

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Madone\\_VictoireMantegna.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Madone_VictoireMantegna.jpg)

Fig. 12 a Andrea Mantegna, *La vierge de la Victoire*, détail du corail

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Vierge\\_de\\_la\\_Victoire#/media/File:Andrea\\_Mantegna\\_102.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Vierge_de_la_Victoire#/media/File:Andrea_Mantegna_102.jpg)

The Yorck Project (2002) *10.000 Meisterwerke der Malerei* (DVD-ROM), distributed by [DIRECTMEDIA](#) Publishing GmbH. ISBN: [3936122202](#).

Fig. 13 Piero della Francesca, *La conversation sacrée (Montefeltro Altarpiece)*, 1472-1474, tempera sur panneau, 251 x 172 cm, Milan, Pinacothèque de Brera

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Piero\\_della\\_Francesca\\_-\\_Madonna\\_and\\_Child\\_with\\_Saints\\_%28Montefeltro\\_Altarpiece%29\\_-\\_WGA17615.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Piero_della_Francesca_-_Madonna_and_Child_with_Saints_%28Montefeltro_Altarpiece%29_-_WGA17615.jpg)

Fig. 14 Piero della Francesca, *La Madone de Senigallia*, huile sur toile, 31 x 28 cm, Urbino, Galleria nazionale delle Marche

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/24/Madonna\\_di\\_Senigallia.jpg/510px-Madonna\\_di\\_Senigallia.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/24/Madonna_di_Senigallia.jpg/510px-Madonna_di_Senigallia.jpg)

Fig. 15 Giuseppe Arcimboldo, *L'Eau*, 1566, 50 x 66 cm. Vienne, Kunsthistorisches

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/77/Arcimboldowater.jpg/449px-Arcimboldowater.jpg>

Fig. 16 Francesco del Cossa, *L'Annonciation*, 1470, 50 x 35.5 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AFrancesco\\_del\\_Cossa\\_-\\_The\\_Annunciation\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AFrancesco_del_Cossa_-_The_Annunciation_-_Google_Art_Project.jpg)

Fig. 17 Fra Raffaele da Brescia, *Panneau*, 1513-1537, marqueterie, Londres, Victoria and Albert Museum



<http://collections.vam.ac.uk/item/O101047/panel-panel-da-brescia-raffaello/>

Fig. 18 Maître franco-rhénan, *La messe miraculeuse de saint Martin de Tours*, matériaux mixtes sur bois, v. 1440, 91.7 x 83.2 cm, New York, collection Kress

<http://library.artstor.org/#/asset/external/8DtZYyMmJloyLyw5ej1%252FRnUp>

Fig. 19 Pieter van Mol, *La déposition*, v. 1630, huile sur toile, 200 x 159 cm, Montréal, Musée des beaux-arts

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van\\_Mol\\_-\\_Deposition.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Mol_-_Deposition.jpg)

Fig. 20 Suiveur du maître de l'Annonciation d'Aix-en-Provence, *le Retable de Boulbon*, v. 1457, huile sur bois, 172 x 228 cm, Paris, Musée du Louvre

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3A15th-century\\_unknown\\_painters\\_-\\_The\\_Boulbon\\_Altarpiece\\_-\\_WGA23674.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3A15th-century_unknown_painters_-_The_Boulbon_Altarpiece_-_WGA23674.jpg)

Fig. 21 Pietro Perugino, *La Résurrection*, 1502, tempera sur bois, 27 x 45.7 cm, New York, Metropolitan Museum

By Sailko —Own work, CC BY-SA 3.0,

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437272>

Fig. 22 Sébastien Stoskopff, *Carpe sur boîte de copeaux avec bouilloire*, 1635, Bremen, Kunsthalle

By Sebastian Stoskopff—[http://www.kunsthalle-](http://www.kunsthalle-bremen.de/uploads/cms/files/highlights/sebastian_stoskopff_stillleben_mit_karpfen.jpg)

[bremen.de/uploads/cms/files/highlights/sebastian\\_stoskopff\\_stillleben\\_mit\\_karpfen.jpg](http://www.kunsthalle-bremen.de/uploads/cms/files/highlights/sebastian_stoskopff_stillleben_mit_karpfen.jpg),

Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17749077>

Fig. 23 Hendrick ter Brugghen, *La Crucifixion avec la Vierge Marie et Saint-Jean*, 1624-1625, huile sur toile, 154.9 x 102.2 cm, New York, Metropolitan Museum

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AHendrick\\_ter\\_Brugghen\\_The\\_Crucifixion\\_with\\_the\\_Virgin\\_and\\_Saint\\_John.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AHendrick_ter_Brugghen_The_Crucifixion_with_the_Virgin_and_Saint_John.jpg)

Fig. 24 Donato Bramante (Donato di Angelo di Pascuccio), *Christ à la colonne*, huile sur bois, 1490-1499, 93,7 x 62,5 cm, Milan, Pinacothèque de Brera

<https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Bramante-cristo-alla-colonna.jpg>

<https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/christ-at-the-column/>

Fig. 25 Masaccio, *La Trinité*, fresque, 1425-1428, 667 x 317 cm, Florence, Santa. Maria Novella

By Masaccio—Web Gallery of Art: Image Info about artwork, Public Domain,

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15463120>

## Chapitre II

Fig 26 Pierre Paul Rubens, *La mort de Sénèque*. huile sur toile, 185 x 154.7 cm, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/97/Rubens-Der\\_sterbende\\_Seneca.jpg/508px-Rubens-Der\\_sterbende\\_Seneca.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/97/Rubens-Der_sterbende_Seneca.jpg/508px-Rubens-Der_sterbende_Seneca.jpg)

Fig. 27 Pierre Paul Rubens, *Les Quatre philosophes*, 1611-1612, huile sur panneau, 167 x 143 cm, Florence, Palazzo Pitti

By Peter Paul Rubens —The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=158609>

Fig. 28 Claude Vignon, *La mort de Sénèque*, 1635, 146 x 126 cm, Paris, Musée du Louvre

[http://cartelfr.louvre.fr/pub/fr/image/33039\\_01006611.jpg](http://cartelfr.louvre.fr/pub/fr/image/33039_01006611.jpg)

Fig. 29 Simon Luttichuys, *Vanité*, 1646, huile sur toile, 46 x 64.7 cm, collection privée

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Simon\\_Luttichuys\\_-\\_Corner\\_of\\_a\\_painter%27s\\_studio\\_-\\_1646.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Simon_Luttichuys_-_Corner_of_a_painter%27s_studio_-_1646.jpg)

Fig. 30 Pieter Aertsen, *L'étal de boucher*, 1551, huile sur panneau, 115.6 x 165.9 cm, Caroline du Nord, Musée des beaux-arts

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/46/A\\_Meat\\_Stall\\_with\\_the\\_Holy\\_Family\\_Giving\\_Alms\\_-\\_Pieter\\_Aertsen\\_-\\_Google\\_Cultural\\_Institute.jpg/800px-A\\_Meat\\_Stall\\_with\\_the\\_Holy\\_Family\\_Giving\\_Alms\\_-\\_Pieter\\_Aertsen\\_-\\_Google\\_Cultural\\_Institute.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/46/A_Meat_Stall_with_the_Holy_Family_Giving_Alms_-_Pieter_Aertsen_-_Google_Cultural_Institute.jpg/800px-A_Meat_Stall_with_the_Holy_Family_Giving_Alms_-_Pieter_Aertsen_-_Google_Cultural_Institute.jpg)

Fig. 31 Jacques Linard, *Vanité à l'œillet*, 1640-1645, huile sur panneau de bois, 31 x 39 cm, Madrid, Musée du Prado

[https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQPsc5Hc9Ed5AlvybiOgSZjvxJMvhNUIJOSmFmypoX\\_iHIBJWNHrP](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQPsc5Hc9Ed5AlvybiOgSZjvxJMvhNUIJOSmFmypoX_iHIBJWNHrP)

Fig. 32 Jacques Linard, *Vanité à la bougie*, 1644, huile sur toile, 38.5 x 48.6 cm, collection privée, anciennement de la Fondation Gustav Rau.

Image provenant de la Frick Art Reference Library

Fig. 33 Antonio de Pereda, *Le songe du chevalier*, Madrid, Musée des Beaux-Arts de San Fernando

[https://cdn.pixabay.com/photo/2016/07/27/05/34/antonio-pereda-1544616\\_960\\_720.jpg](https://cdn.pixabay.com/photo/2016/07/27/05/34/antonio-pereda-1544616_960_720.jpg)

Fig. 34 Georg Hoefnagel, *Dolor: allégorie de l'hiver*, dès 1589, détrempe sur vélin marouflé sur panneau, 12.5 x 18.5 cm, Paris, Musée du Louvre

<http://arts-graphiques.louvre.fr/images/oeuvres/508926/0/768.jpg>  
<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/dolor-allegorie-de-l-hiver>

Fig. 35 Harmen Steenwijck (Steenwyck), *Une allégorie des Vanités de la vie humaine*, huile sur panneau de bois, v. 1640, 39.2 x 50.7 cm, Londres, Galerie nationale

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/df/Harmen\\_Steenwijck\\_-\\_Vanitas\\_Still-Life\\_-\\_WGA21768.jpg/760px-Harmen\\_Steenwijck\\_-\\_Vanitas\\_Still-Life\\_-\\_WGA21768.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/df/Harmen_Steenwijck_-_Vanitas_Still-Life_-_WGA21768.jpg/760px-Harmen_Steenwijck_-_Vanitas_Still-Life_-_WGA21768.jpg)

Fig. 36 Simon Renard de Saint-André, *Vanité et instruments de musique*, 1650, 52 x 44 cm, huile sur toile, Marseille, Musée des Beaux-arts

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASimon\\_Renard\\_de\\_Saint-Andr%C3%A9\\_-\\_Vanitas\\_\(2\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ASimon_Renard_de_Saint-Andr%C3%A9_-_Vanitas_(2).JPG)

Fig. 37 Jacques Linard, *Vanité au papillon*, 1634, huile sur toile, 32.5 x 43 cm, collection privée  
Image provenant de la Frick Art Reference Library

Fig. 38 Mosaïque de Pompéi, *Memento mori*, 1er siècle av. J.-C., 47 x 41 cm, Naples, Musée national archéologique

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f0/MANNapoli\\_109982\\_roue\\_de\\_la\\_fortune\\_memento\\_mori.jpg/307px-MANNapoli\\_109982\\_roue\\_de\\_la\\_fortune\\_memento\\_mori.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f0/MANNapoli_109982_roue_de_la_fortune_memento_mori.jpg/307px-MANNapoli_109982_roue_de_la_fortune_memento_mori.jpg)

Fig. 39 Sébastien Stoskopff, *Statuette, livres, boîte de copeaux et coquillages*, huile sur panneau, 20.5 x 70 cm, Paris, Musée du Louvre

<https://api.art.rmngp.fr/v1/images/17/543083/l?t=ZwgZFB28OCrggs9RQ7eKQ>

Fig. 40 Nicolas Poussin, *Bergers d'Arcadie*, 1629-1630, huile sur toile, 101 x 82 cm, Angleterre, Maison Chatsworth

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ANicolas\\_Poussin\\_-\\_Et\\_in\\_Arcadia\\_ego\\_\(premi%C3%A8re\\_version\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ANicolas_Poussin_-_Et_in_Arcadia_ego_(premi%C3%A8re_version).jpg)

Fig. 41 Nicolas Poussin, *Bergers d'Arcadie*, 1637-1638, 87 x 120 cm, Paris, Musée du Louvre  
Par Nicolas Poussin — The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH., Domaine public,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=157589>

### Chapitre III

Fig. 42 Pierre Dupuis, *Nature morte aux prunes*, 1666, 89 x 116 cm, New York, Metropolitan Museum  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dupuis\\_Pierre\\_Nature\\_Morte.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dupuis_Pierre_Nature_Morte.jpg)

Fig. 43 Pieter Boel, *L'allégorie des vanités du monde*, 1663, Lille, Palais des Beaux-Arts

[http://www.pba-lille.fr/var/www/storage/images/palais-des-beaux-arts-de-lille/collections/chefs-d-oeuvre/peintures-xvi-sup-e-sup-xxi-sup-e-sup-siecles/allegorie-des-vanites-du-monde/2762-16-fre-FR/Allegorie-des-vanites-du-monde\\_artwork\\_illustration.jpg](http://www.pba-lille.fr/var/www/storage/images/palais-des-beaux-arts-de-lille/collections/chefs-d-oeuvre/peintures-xvi-sup-e-sup-xxi-sup-e-sup-siecles/allegorie-des-vanites-du-monde/2762-16-fre-FR/Allegorie-des-vanites-du-monde_artwork_illustration.jpg)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/81/Pieter\\_Boel\\_-\\_Large\\_Vanitas\\_Still-Life\\_-\\_WGA02332.jpg/1024px-Pieter\\_Boel\\_-\\_Large\\_Vanitas\\_Still-Life\\_-\\_WGA02332.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/81/Pieter_Boel_-_Large_Vanitas_Still-Life_-_WGA02332.jpg/1024px-Pieter_Boel_-_Large_Vanitas_Still-Life_-_WGA02332.jpg)

Fig. 44 Fresque de Pompéi, *Nature morte avec des œufs, des oiseaux et de la vaisselle en bronze*, de la Maison de Julia Felix Pompéi, 50-79 av. J.-C., h. 74 cm. Naples, Musée national archéologique

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AStill\\_life\\_with\\_eggs%2C\\_birds\\_and\\_bronze\\_dishes%2CPompeii.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AStill_life_with_eggs%2C_birds_and_bronze_dishes%2CPompeii.jpg)

Fig. 45 Francisco de Zurbarán, *Nature morte aux citrons, aux oranges et à la rose*, 1633, huile sur toile, 60 x 107 cm, Pasadena, Californie, Musée Norton Simon

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AFrancisco\\_de\\_Zurbar%C3%A1n\\_-\\_Still-life\\_with\\_Lemons%2C\\_Oranges\\_and\\_Rose\\_-\\_WGA26062.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AFrancisco_de_Zurbar%C3%A1n_-_Still-life_with_Lemons%2C_Oranges_and_Rose_-_WGA26062.jpg)

Fig. 46 Albrecht Dürer, *La Grande Touffe d'herbes*, 1503, aquarelle et gouache, 40.8 x 31.5 cm, Vienne, Musée Albertina

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Grande-touffe.JPG>

Fig. 47 Jan Breughel le Vieux et Pierre Paul Rubens, *La vue*, série des *Cinq sens*, 1617, Madrid, Musée du Prado

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d9/Jan\\_Brueghel\\_I\\_%26\\_Peter\\_Paul\\_Rubens\\_-\\_Sight\\_%28Museo\\_del\\_Prado%29.jpg/800px-Jan\\_Brueghel\\_I\\_%26\\_Peter\\_Paul\\_Rubens\\_-\\_Sight\\_%28Museo\\_del\\_Prado%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d9/Jan_Brueghel_I_%26_Peter_Paul_Rubens_-_Sight_%28Museo_del_Prado%29.jpg/800px-Jan_Brueghel_I_%26_Peter_Paul_Rubens_-_Sight_%28Museo_del_Prado%29.jpg)

Fig. 48 Jacques Linard, *Les coquillages et un coffret*, 1638, huile sur panneau de bois, 23 x 31 cm. Zurich, Kunsthhaus

Image provenant de la Frick Art Reference Library

Fig. 49 Jan Brueghel le Vieux, *Le Paradis terrestre*, huile sur cuivre, 1607-1608, 45 x 65 cm, Musée du Louvre

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a1/Jan\\_Brueghel\\_%28I%29\\_-\\_Earth\\_%28The\\_Earthly\\_Paradise%29\\_-\\_WGA3552.jpg/800px-Jan\\_Brueghel\\_%28I%29\\_-\\_Earth\\_%28The\\_Earthly\\_Paradise%29\\_-\\_WGA3552.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a1/Jan_Brueghel_%28I%29_-_Earth_%28The_Earthly_Paradise%29_-_WGA3552.jpg/800px-Jan_Brueghel_%28I%29_-_Earth_%28The_Earthly_Paradise%29_-_WGA3552.jpg)

Fig. 50 Frans Francken II, *Cabinet d'art et de Curiosité*, 1636, huile sur panneau, 86.5 x 120 cm, Vienne, Kunsthistorisches

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AFrans\\_Francken\\_\(II\)%2C\\_Kunst-und\\_Rarit%C3%A4tenkammer\\_\(1636\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AFrans_Francken_(II)%2C_Kunst-und_Rarit%C3%A4tenkammer_(1636).jpg)

Fig. 51 Johann Georg Hinz, *Le cabinet de curiosités*, 1666, huile sur toile, 114.5 x 93.3 cm, Hambourg, Kunsthalle

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJohann\\_Georg\\_Hinz\\_001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJohann_Georg_Hinz_001.jpg)

Fig. 52 Joseph Arnold, *The Dimpfel Family Collection in Regensburg*, 1668, Matériau: Deckfarben mit Goldhörung auf Pergament, 14,9 x 19,1 cm Provenance/Rights: Ulmer Museum (Photo: Oleg Kuchar, Ulm) [CC BY-NC]

<http://www.museum-digital.de/bawue/singleimage.php?objektnum=2784&imagenr=13001>

Fig. 53 Livre des simples médecines, Paris, Bibliothèque nationale, MS n.a. fr. 6593 fol 12322

Fig. 54 Anonyme, *Jésus apothicaire* Vienne, Collection Hellmann

<https://archive.org/stream/revuedelartchr1907lill#page/186/mode/2up>

Fig. 55 Le manuscrit des Chants Royaux de Puy de Rouen, *Christ guérisseur*, Page 83 Ouvrage manuscrit français, Couronnés au Puy de Rouen, 1519-1528

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8539706t/f170.item>

*À la mémoire de Joseph Daniel Jeudy et de Françoise Roger Jeudy née Dougé*

## Remerciements

Tout d'abord, ce sujet de mémoire n'aurait pas vu le jour sans la suggestion faite par mon directeur, le professeur Denis Ribouillault. Je tiens à lui exprimer mes remerciements. Ses encouragements, sa patience, ses conseils et ses révisions m'ont aidée à persévérer dans ce travail de recherche dès sa conception.

Un merci tout particulier à Thérèse Choisi pour son appui, ses nombreuses corrections, annotations, et relectures. J'ai pu compter sur Yasmine Flynn Arajdal, Isabelle Cotnoir pour des lectures augmentées de commentaires et d'enthousiasme. Merci Antoine Lahaie pour ces relectures et ses encouragements qui venaient à des moments, et de manière tant inattendus.

Merci à tous ceux qui m'ont encouragé, je citerai Sara Brockbank, Suzanne Lacroix qui m'ont fait quelques suggestions sur mon sujet d'étude. Je nommerai Sarah Abouelella qui a pu me relire et avec qui j'ai pu discuter longuement de mon projet, Mathieu Gagnon pour des aides ponctuelles, et aussi tous mes collègues qui de près ou de loin m'ont motivé à poursuivre mon projet d'étude. J'ai toujours pu compter sur l'appui d'Angela Sarmiento-Soto et d'Anita Huang.

Il m'aurait été impossible d'amorcer ou de terminer mes études sans le soutien et les encouragements constants de ma famille. À ma mère Yvette, et ma sœur Mélissa merci pour votre soutien. Je tiens à remercier particulièrement ma seconde mère Michelle, qui m'a assidument soutenue et encouragée malgré la distance qui nous sépare. Je remercie mon cousin David pour sa foi en moi et son aide à la traduction. À ma tante Danielle « Dadie », je te dois mon inspiration, merci ! Et à ma nièce Isadora, qui me met toujours un sourire aux lèvres.

Enfin, je tiens à saluer les différents professeurs de l'Université de Montréal que j'ai pu croiser, mes salutations vont également aux chargés de cours dont j'ai pu apprécier le travail.

# Introduction

## Objectif de l'étude

Sobriété, simplicité, spiritualité sont quelques caractéristiques qui émanent de la toile *Nature morte aux coquillages et au corail* (Fig. 1) du Musée des beaux-arts de Montréal. Peinte par Jacques Linard en 1640, cette toile illustre un aspect du changement de la pratique religieuse en France au XVIIe siècle. L'Église post-tridentine prescrit de nouvelles règles iconographiques (Mâle 1951 : 1). Elle veut instruire les fidèles à parfaire leur connaissance de la vie de Jésus-Christ, un irréprochable exemple de sagesse (pureté, humilité, résignation, charité) (Mâle 1951 : vi). La conception de *Nature morte aux coquillages et au corail* voit le jour dans ce contexte de production artistique. Aussi, à partir de ce constat, nous proposons d'en entamer une étude approfondie. Cette nature morte, un genre considéré mineur au XVIIe siècle, figure des objets rares : des coquillages et un morceau de corail, objets nouvellement disponibles sur le marché français. Le dispositif de cette œuvre est remarquable par l'esprit de sobriété, de calme et de méditation qui s'en dégage. Jacques Linard maîtrise son art au point de faire de ses toiles des objets de collection (Szanto 2002 : 25). Il peint ici une image complexe, qui ne se révèle qu'au fil d'un examen méticuleux.

## Étude formelle de l'œuvre

Au côté gauche de la toile, comme une peau de chagrin, une coquille est accrochée au bout d'une cordelette, fixée par un clou sur un panneau de bois. Au niveau du côté droit du tableau figure une autre coquille. Elle repose sur un piédestal, d'habitude réservé à la statuaire. Ce tableau peint par Jacques Linard mesure 53,3 de hauteur x 62,2 cm de largeur. Au premier plan, des coquilles sont disposées en deux rangées sur une table. Au centre de la toile, un corail d'un rouge sang, brillant, reposant sur une boîte de copeaux attire le regard, quelques coquilles sont posées à la base du corail. L'arrière-plan est constitué d'un fond sombre et incertain qui a pour effet de projeter les motifs vers la surface picturale et l'espace du spectateur.

La date d'exécution, 1640, est tracée bien en vue, au coin supérieur gauche de la toile, comme si elle était gravée dans le panneau de bois, au-dessus du coquillage suspendu.

La facture naturaliste — la minutie des motifs peints, le détail des tâches sur la surface externe des coquilles — met en valeur la complexité des conques réelles et du corail. L'observation scrupuleuse du peintre, l'imitation méticuleuse de la nature semblent pleinement à l'œuvre dans cette représentation. Les déclinaisons de blanc cassé, d'ocre, de rouge, de brun, de gris, de noir se mêlent pour former les objets. Il en résulte une harmonie des tons et des couleurs. Des touches de rouge éparpillées sur la toile contrastent harmonieusement avec la palette chaude de l'image. Elles servent en outre de contrepoint au rouge lumineux du corail. La lumière diffusée depuis l'angle supérieur gauche de la composition suggère l'ombre des objets peints. Le corail, par sa couleur et sa position centrale, au-dessus de la boîte lui servant de support, devient le point de mire de la composition. De plus, le fond neutre le fait rejaillir de la multitude de coquilles qui l'entoure. Jacques Linard infuse à ses œuvres un style unique. La composition reflète une simplicité, qui met en valeur son contenu intellectuel et philosophique, un aspect typique des natures mortes françaises de cette époque (Sterling 1985 : 76). Au niveau formel, le naturalisme en fait une forme d'expression moderne dans les arts figuratifs de la première partie du XVII<sup>e</sup> siècle.





Fig. 1 Jacques Linard, *Nature morte aux coquillages et au corail*

## Contexte historique

Jacques Linard vit dans un royaume de France instable, tiraillé par des guerres de religion et des rivalités internes et externes. L'assassinat du roi Henri IV, le 10 mai 1610, résulte de ces antagonismes (Tapié 1967 : 13). Louis XIII, âgé de 10 ans, succède à son père (Tapié 1967 : 13-15). La reine mère, Marie de Médicis, aidée par le conseil du Roi, assume la régence du royaume (Tapié 1967 : 15). Le jeune roi hérite d'un royaume morcelé, où les tensions et les conflits restent vifs. Le duché de Lorraine en partie vassal de la France et de l'empire germanique, et la Bourgogne (Bourgogne dijonnaise/Franche-Comté) partagée entre le royaume de France et le Royaume d'Espagne, sont des exemples de ce morcellement. À Lyon, les enclaves d'Avignon et du Comtat-Venaissin appartenaient au pape et à la principauté d'Orange. Le Roussillon dans les Pyrénées-Orientales relevait de l'autorité de la Catalogne (Tapié 1967 : 19). Henri IV, roi de Navarre, amène les territoires de la Bretagne et le Béarn lors de son accession à la couronne de France (Tapié 1967 : 20-21). La composition de la France de

Louis XIII résulte donc de conquêtes et d'acquisitions (Tapié 1967 : 22). Les langues, les particularismes diffèrent fortement d'une région à une autre (*Idem*). Dans ces conditions, si la figure du roi est reconnue, l'allégeance envers le royaume de France ne semble pas garantie (Tapié 1967 : 24). La prise de La Rochelle en 1627 oppose la France catholique aux réformés, appuyés par la Grande-Bretagne. La guerre de Trente Ans (1618-1648) ravage le continent européen, mais épargne physiquement la France, quand en 1635 éclate la guerre France-Espagne (Descimon 1996 : 22-28). Cet état de guerre, à la fois guerres extérieures et luttes internes, durant le règne entier de Louis XIII (*Ibidem* : 29). Fragile équilibre que doit gérer ce roi, qui trouve en Richelieu l'intelligence, l'expérience et l'acuité pour le conseiller sur la politique à mener (Tapié 1967 : 140-142). À ces problèmes politiques, s'ajoutent des conditions climatiques difficiles. De mauvaises récoltes conduisent à la famine dans une France peuplée d'environ 15 millions d'âmes (Tapié 1967 : 21-22). Les charges fiscales élevées (Szanto 2002 : 27) et la cherté du grain causent les révoltes paysannes (Descimon 1996). La peste sévit encore, s'ajoutant à l'hécatombe des guerres sur tout le continent (Nassiet 2006). Ce tableau historique que nous venons de dresser permet de mieux appréhender l'état d'esprit dans lequel se trouvaient les Français de la première moitié du XVIIe siècle. Cette morne atmosphère reflète aussi le cadre dans lequel Jacques Linard a créé *Nature morte aux coquillages et au corail*.

## Contexte biographique

Évoluant sous le règne de Louis XIII (1601-1643) et du cardinal de Richelieu (1585-1642), Jacques Linard naît en 1597 dans la ville de Troyes et meurt en 1645 à Paris, où il s'établit dès 1625. Reçu maître-peintre en 1626, encadré par la Corporation des peintres et des sculpteurs (la maîtrise), il prend comme apprenti son neveu Nicolas Baudesson (1611-1680) (Faré 1962 : 38-39 ; Szanto 2002 : 30), un futur récipiendaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Jacques Linard devient peintre et valet de chambre du Roi en 1631 (Szanto 2002 : 26). Cette charge vénale lui permet de s'élever dans la hiérarchie sociale (Faré 1962 : 38). Il se spécialise dans la nature morte, quoiqu'il réalise aussi des compositions religieuses (Szanto 2002 : 32). L'artiste, dans sa première étape, possède un style très proche des Flamands desquels il s'éloigne dans sa maturité (Faré 1962 : 39). Son œuvre maîtresse,

exposée au Louvre, *les cinq sens et les quatre éléments, avec objets aux armes de la famille Richelieu*, peinte en 1627, rassemble l'ensemble du répertoire qu'il développe dans la phase initiale de sa carrière. En fin de carrière, le peintre évolue avec de nouveaux sujets, des objets de la nature (Szanto 2002 : 33).

Durant la Réforme catholique, l'artiste se crée une niche dans le monde de l'art. L'importance de Jacques Linard peut être mesurée par ses clients. Il avait pour mécènes le roi Louis XIII et le cardinal de Richelieu (Goldfarb 2000 : 127). La nature morte gagne en prestige quand elles rentrent dans les collections royales (Faré 1962 : 47). Issu d'une famille de peintres, très proche du milieu du marché de l'art, il se fraye un chemin dans ce genre mineur qu'est la nature morte, en vogue à Paris grâce à la présence des peintres flamands qui y excellent (Szanto 2002 : 28). Les Flamands demeurent en effet très présents sur la scène du marché de l'art à Paris (Sterling 1985 : 47). Le genre de la nature morte et le tableau de chevalet comme format constituent en effet des nouveautés sur la scène artistique française (Bayard 2001 : 374). Cette évolution formelle de l'art pictural en France est aussi liée à des transformations sociétales. L'esprit critique et la curiosité scientifique accompagnent l'évolution des mœurs des aristocrates et de la haute bourgeoisie (Schnapper 1988). Les tableaux de Linard reflètent ces intérêts au goût du jour de la société, d'où leur succès (Szanto 2002 : 30). De fait, l'inventaire après décès de l'artiste révèle un peintre humaniste, possédant une bibliothèque bien garnie, dont l'influence dans son art est manifeste (Szanto 2002 : 26). Les ouvrages qui y figurent reflètent des sujets d'actualité au XVII<sup>e</sup> siècle, ils concernent le religieux, la moralité et les savoirs

## **Recension des écrits.**

### **Sur le genre de la nature morte**

Michel Faré demeure une référence incontournable pour l'étude de la nature morte française, par le regard complet avec lequel il approche le sujet en 1962. Il aborde son ouvrage, *la nature morte en France : son histoire et son évolution du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, par un point de vue historique. Il offre un aperçu de la biographie des artistes, des aspects qui les rapprochent ou les distinguent les uns des autres. Jacques Linard y est donc présenté à partir

d'une analyse formelle de son œuvre et son cheminement artistique. Il revient, comme le fait Salvi, sur son statut de peintre et sa charge de valet de chambre du roi qui lui procure des avantages sociaux. Michel Faré réalise un travail sans précédent sur le genre de la nature morte et comme Charles Sterling, il en fait ressortir les caractéristiques françaises : des œuvres méditatives, de factures naturalistes, au contenu moralisant. Aussi, ce genre, d'abord considéré mineur, gagne en prestige en intégrant les collections royales. Le mérite de l'ouvrage est de bien montrer la progression de la nature morte au fil du temps (1962). Aussi, les traits décrits par Faré serviront de point de départ pour l'étude de cette œuvre d'art.

Charles Sterling, spécialiste de la nature morte, organise, en 1934, une exposition sur les peintres de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Intitulée « Peintres de la réalité en France au XVII<sup>e</sup> siècle : Baugin, Bizet, Linard, Louise Moillon, Stoskopff », cette exposition met en lumière les talentueux peintres de nature morte qui évoluent en France sous le roi Louis XIII (1985 : 74). L'ouvrage qu'il publie en 1985, *la nature morte : de l'antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, adopte une démarche historique qui ne se limite pas à l'art français, mais englobe l'étude des natures mortes de tout l'Occident. Il parcourt la nature morte depuis l'Antiquité jusqu'au moment où elle devient autonome aux XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Il signale la forte présence en France, sous Henri IV et Louis XIII, des artistes flamands spécialisés dans la peinture de nature morte qui ont pignon sur rue à Saint-Germain-des-Prés. Il précise que Jacques Linard s'inspire de leurs œuvres. Sterling compare aussi la nature morte française à la nature morte espagnole, rappelant le fort lien culturel existant entre ces deux pays. Selon l'auteur, les compositions des *bodegones* sont proches de celles des Français. Toutefois, il souligne que les artistes français se distinguent de leurs voisins par un style propre à la sensibilité locale, avec un contenu intellectuel et philosophique. Charles Sterling note que ce type de sensibilité semble quitter la nature morte française à partir de 1640 (1985), soit l'année durant laquelle Linard peint *Nature morte aux coquillages et au corail*.

Dans *D'après nature : La nature morte en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, publié en 2000, Claudia Salvi décrit la nature morte par une approche formelle et socioculturelle. Elle signale l'influence des traités de perspective sur l'œuvre de Jacques Linard, comme le confirmera plus tard Mickaël Szanto, documents d'archives à l'appui. Claudia Salvi se penche

aussi sur les objets de luxe dépeints dans les toiles de Linard, et met en perspective les avantages sociaux que procure la charge royale de l'artiste. À l'instar de l'ouvrage d'Éric Coatalem, elle mentionne aussi la dimension fortement religieuse de l'art français au XVII<sup>e</sup> siècle. Il est vrai que le Grand-Siècle correspond à l'instauration de la Réforme catholique, et cet aspect ajoute à la compréhension des peintres de nature morte de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. L'angle de vue qu'adopte Claudia Salvi dans son ouvrage montre un aperçu du milieu social dans lequel Linard et ses contemporains évoluent. Dans ce mémoire, nous nous pencherons également sur cet aspect déterminant pour la lecture de *Nature morte aux coquillages et au corail* (2000).

L'ouvrage intitulé, *La nature morte française au XVII<sup>e</sup> siècle*, du galeriste Éric Coatalem, publié en 2014, s'intéresse à la nature morte française du XVII<sup>e</sup> siècle. Conçu comme un dictionnaire visuel, il permet de comparer les images, toutes signées ou monogrammées. Il est augmenté de deux essais de Hilliard T. Goldfarb et d'Alexis Merle du Bourg qui rappellent que la nature morte au XVII<sup>e</sup> siècle en France revêt une dimension spirituelle ou intellectuelle, évoquant « la fugacité du temps, la mort ou la simple beauté du monde » (2014 : 8). Le message véhiculé par les œuvres découle de la symbolique des objets peints et de leur mise en page plastique. Hilliard T. Goldfarb, conservateur des collections des maîtres anciens au Musée des beaux-arts de Montréal, signale la corrélation entre l'art de la nature et l'engouement pour les jardins, dont les produits floraux apparaissent dans les toiles. Cet intérêt évolue avec la création en 1666 de l'Académie royale de sciences, consacrée à l'étude de la faune et de la flore du Nouveau-Monde. Alexis Merle du Bourg, docteur en histoire de l'art, situe le début des natures mortes comme vanités en France vers 1630-1640, notamment sous l'impulsion de Jacques Linard.

## **Sur le peintre Jacques Linard**

L'essai de Philippe Verdier, *Les natures mortes philosophiques*, aborde en 1949 les dimensions proprement philosophiques des natures mortes de Jacques Linard, Lubin Baugin, Sébastien Stoskopff et Louise Moillon, un aspect généralement négligé par la plupart des historiens. L'auteur explique l'influence de René Descartes sur la culture de ces peintres, qui se reflète dans leurs œuvres. Michel Faré mentionne brièvement cet aspect cartésien apparent dans

les natures mortes du premier XVII<sup>e</sup> siècle. La nouvelle approche d'objectivité scientifique que prône Descartes influence la pensée du spectateur dans son regard sur la nature. Elle peut éclairer, comme nous le verrons, les choix figuratifs présents dans *Nature morte aux coquillages et au corail* (1949).

Robert O. Parks, ancien directeur du musée d'Indianapolis écrit un court essai, *Still-Life by Jacques Linard* en 1955. Il concerne la toile que reçoit ce musée en don, nommée alors *Still-Life*. Parks suppose que ce tableau symbolise les cinq sens, une hypothèse alors réfutée par Charles Sterling. Notons que dans le catalogue de Philippe Nusbaumer, la toile est appelée *Les cinq sens aux oiseaux, avec des huîtres posées sur un plat* (Nusbaumer 2006 : 105), donnant raison à Parks. L'auteur relève aussi comme le faisait Jean-François Revel, la juxtaposition des objets en frise, parallèles à la surface picturale des natures mortes du début du XVII<sup>e</sup> siècle, une stratégie figurative bien présente dans les œuvres de Linard. Parks relève que l'accent mis sur les objets tend à leur donner une valeur égale, ce qui laisse penser qu'ils représentent quelque chose au-delà des sujets peints eux-mêmes. De plus, leur rapprochement permet à l'œil de se promener, de l'objet à la surface environnante, évoquant une logique et une clarté, qui pourrait rappeler l'esprit cartésien qui se diffusait alors. Finalement, ce texte fait part des changements culturels ayant cours au temps de Linard. La liberté culturelle existant sous Henri IV n'étant plus, elle fait place à une politique d'absolutisme menée par Richelieu, qui affecte notamment le milieu des arts, poussant des artistes tels que Poussin à s'établir définitivement à Rome. Parks suggère aussi que le style de Linard dénote une influence des peintres flamands du cercle de Breughel le Jeune (1955).

C'est par la teneur symbolique des natures mortes françaises que Jean-François Revel rappelle en 1958 l'influence qu'ont eue les natures mortes flamandes des X<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Dans un essai succinct intitulé *Linard*, l'auteur brosse un portrait de la nature morte française de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Les natures mortes françaises ont leurs caractéristiques propres. Au niveau formel, les œuvres peuvent figurer des motifs accumulés, juxtaposés ou séparés. Du point de la signification, Revel souligne la présence forte d'une symbolique qui peut être religieuse ou morale ainsi que le mentionne également Michel Faré. Comme le fait Sterling, il différencie la nature morte sous Louis XIII de celle qui se développe

sous Louis XIV. La simplicité du début de siècle fait place à une plus grande opulence dans la deuxième partie du siècle. L'analyse que fait Revel du tableau, *Les cinq sens et les quatre éléments, avec objets aux armes de la famille Richelieu*, montre qu'elle comporte toutes les caractéristiques des natures mortes françaises de la première partie du siècle. L'artiste représente des objets peints pour eux-mêmes tout en maintenant une unité de sens, comme l'évoque aussi Christian Klemm. Cette composition dite « archaïque » se comprend à la lecture qui ressort de leur mise en page, car les natures mortes françaises de cette période communiquent toutes un message. Hilliard T. Goldfarb indique dans son essai de 2014, la remarquable attention et le raffinement amenés par Linard à l'illustration de différents motifs dans ses œuvres. Les recherches que mène l'artiste sur la matière et la couleur résultent d'une volonté de figurer la réalité. Avant lui, Jean-François Revel avait aussi appelé à relativiser l'importance du symbolisme des œuvres de Linard, que la dimension naturaliste y est très présente et est déterminante chez ce peintre (1958).

En 1974, Michel et Fabrice Faré dans l'article biographique, *Trois peintres de natures mortes aux fruits*, notaient la renommée de Jacques Linard. Ils indiquaient que la simplicité des sujets peints par l'artiste était dirigée vers les regards contemplatifs des amateurs. Cette dimension contemplative concorde avec l'esprit intellectuel et philosophique ainsi que les tendances méditatives de la sphère religieuse du XVIIe siècle que mentionnaient Charles Sterling, Mickaël Szanto ou encore Claudia Salvi.

Pierre Rosenberg, ancien directeur du Louvre, témoigne de l'activité des œuvres de Jacques Linard dans le cadre muséal avec son texte de 1995, *Jacques Linard, « Peintre de coquilles »*. Il souligne l'attribution facilitée des toiles de Linard grâce au fait que le peintre signait ses œuvres. La signature affichée des toiles de Linard a ainsi permis à Charles Sterling d'identifier le peintre et de restituer sa renommée dans le cadre de l'exposition, mentionnée plus haut, qu'il organisa en 1934. Rosenberg mentionne la provenance lointaine des coquilles et des coraux, figurant parmi les motifs peints de l'artiste. Ces objets exotiques rares en France attestent des interactions commerciales avec la Hollande (1995). Cette dimension de l'échange sera prise en compte dans notre étude de la toile.

Christian Klemm, conservateur de la Kunsthau de Zürich adopte une démarche formelle et le point de vue du collectionnisme dans l'essai écrit en 2000, *In Paris malt 1638 Jacques Linard eine Sammlung von Meerschnecken*. Si Mickaël Szanto mentionne que l'artiste collectionnait des toiles de ses contemporains et des objets de la nature, Klemm analyse le tableau *Les coquillages et un coffret*, daté de 1638, de la Kunsthau Zürich (Fig. 48). Il démontre qu'il s'agit bien de la représentation d'une collection d'objets de la nature dans cette toile, analogue aux cabinets de curiosités des contemporains flamands et hollandais de Jacques Linard. De plus, Klemm précise que les coquillages peints autour du coffret évoquent l'étude des sciences naturelles, qui se développe alors. L'article compare brièvement les deux toiles majeures connues de l'artiste, celle du Louvre, et celle du Musée des beaux-arts de Montréal, *Nature morte aux coquillages et au corail*. Il précise que la tension entre le sujet figuré et la surface picturale annonce un Jacques Linard précurseur des modernistes tels Cézanne et Gauguin. Enfin, il note que Linard organise méticuleusement les objets sur la toile. (2000). Cet aspect du collectionnisme servira aussi dans notre étude pour l'engouement autour des objets collectionnés et peints par Jacques Linard.

Dans son essai *Pour Jacques Linard, peintre de natures mortes* (Troyes 1597-1645), Mickaël Szanto offre une démarche biographique de l'artiste. Il synthétise presque toutes les contributions scientifiques concernant Jacques Linard. Szanto rappelle l'importance des historiens, en particulier Charles Sterling, Michel Faré et Curt Benedict qui ont contribué à faire sortir ce peintre de l'oubli grâce à leurs travaux. Faré et Benedict ont déterminé, rappelle Szanto, la caractéristique de l'œuvre de Jacques Linard, soit « rendu méticuleux, fond opaque, composition sobre organisée selon un principe d'axialité et de symétrie » (2002 : 26). Également Szanto fournit une mise au point des nouvelles informations recueillies dans les archives. Mickaël Szanto identifie les clients de Jacques Linard parmi les collectionneurs de l'aristocratie. Le peintre lui-même collectionnait des natures mortes de ses contemporains ainsi que des objets de curiosité. La bibliothèque de l'artiste instruit sur son niveau et son orientation intellectuels. Il collectionnait des anthologies de gravures et d'emblèmes, et, en tant qu'adepte du néo-stoïcisme, il possédait les œuvres complètes de Sénèque. Mickaël Szanto suggère par conséquent d'aborder l'œuvre de l'artiste au regard de cette pensée philosophique, en vogue au



Grand-Siècle (2002). C'est également dans cette optique que nous comptons œuvrer dans le cadre de ce mémoire de maîtrise.

En 2006, Philippe Nusbaumer publie la première et unique monographie dédiée à l'artiste : *Jacques Linard, 1597-1645 : catalogue de l'œuvre peint*. Il y souligne l'importance de la toile *Nature morte aux coquillages et au corail* du Musée des beaux-arts de Montréal. Qui plus est, l'œuvre est choisie comme illustration de couverture du catalogue raisonné. Philippe Nusbaumer précise pour chacune des œuvres de l'artiste recensées dans le catalogue, celles qui sont signées et datées, celles non signées et non datées, et enfin celles dont les attributions demeurent incertaines. Cette contribution s'inscrit dans la continuité de *Notes sur Jacques Linard* de Curt Benedict. Dans cet ouvrage de 1957, l'auteur répertoriait les toiles signées et datées connues jusque-là de l'artiste et les rassemblait en une ébauche de catalogue pour le Musée des Beaux-Arts d'Alger. Nusbaumer offre une bibliographie et une notice pour chacune des toiles présentées. Le catalogue a aussi le mérite de retracer le parcours connu des tableaux de Jacques Linard, tandis qu'il précise la dénomination scientifique des coquilles des toiles. L'auteur accomplit donc un travail minutieux en ce qui a trait à la connaissance de l'artiste et de son œuvre. Il aurait néanmoins bénéficié d'un essai émettant des hypothèses sur les toiles (2006).

### **Sur la toile *Nature morte aux coquillages et au corail***

L'article daté de 2000 de Hilliard T. Goldfarb, *Un tableau rare et fascinant de Jacques Linard*, dévoile la genèse de cette toile jusqu'à son arrivée au Musée des beaux-arts de Montréal en 1999, grâce au don de Michal et Renata Hornstein. Il souligne la rareté des tableaux connus de ce peintre, ce que soulignait déjà Robert O. Parks en 1955. D'après l'auteur, l'évocation rédemptrice de cette œuvre est due à la présence du corail, qui est par ailleurs réputé pour éloigner le mauvais-œil (Goldfarb 2000). Cet état de la question confirme ce que disait Mickaël Szanto, « Linard se voit souvent cité mais guère étudié » (2002 : 25). Cette publication de Goldfarb est l'unique essai consacré à la toile *Nature morte aux coquillages et au corail*. Ce mémoire vise à combler cette lacune, si ce n'est qu'en partie.

## **Problématique : lacunes et questions soulevées**

Les différents ouvrages contribuant à la connaissance de la nature morte française et à l'œuvre de Jacques Linard adoptent des approches historiques, biographiques, socioculturelles et formelles. Ils ont pour but de faire connaître la spécificité de la nature morte française, d'approfondir la connaissance sur l'artiste et d'effectuer un survol de son œuvre. Toutefois, aucune hypothèse n'est formulée, à l'exception de la suggestion de Mickaël Szanto quant à la teneur néo-stoïcienne de l'œuvre de Linard qui mériterait, selon lui, une investigation plus approfondie. (Szanto 2002 : 40). Claudia Salvi parle quant à elle de l'aspect socioculturel en mentionnant le mouvement spirituel du XVII<sup>e</sup> siècle, basé sur la contemplation des éléments naturels. Sterling note que le contenu moral et stylistique de la nature morte française de la première moitié du siècle demeure un genre sobre sans les rattacher aux aspects culturels de la société.

En somme, nous faisons le constat que peu d'ouvrages sont consacrés à cet artiste hors pair qui marque le début du XVII<sup>e</sup> siècle de sa créativité et de son intellect. La représentation de la nature connote une signification hautement symbolique, point sur lequel nous nous penchons pour formuler une hypothèse. Dans quel but Linard choisit-il d'inclure des coquillages et du corail dans sa toile, sachant qu'il s'agit d'objets mentionnés dans les récits mythologiques et religieux ? Sachant que Linard est un peintre érudit, dans quelle mesure cette nature morte est-elle significative dans une France encore tiraillée par les guerres de religion et en pleine mutation culturelle ? En quoi cette vision de la nature est-elle pertinente au temps de Linard ?

Partant des motifs présents dans la toile, ces interrogations visent ainsi à poser des bases d'interprétations, liées aux événements historiques contemporains. Nous nous concentrons dans le cadre de cette recherche, sur l'iconographie des motifs peints par Linard afin d'approfondir les connaissances sur cette toile. Ce travail s'inscrit dans la continuité des travaux qui ont contribué à faire connaître Jacques Linard. Il vise à mieux appréhender et à démontrer la complexité de son processus créatif. En prenant appui sur les recherches

précédentes, il s'agit d'offrir un regard inédit sur la toile *Nature morte aux coquillages et au corail*.

## Hypothèse

Hormis quelques notices (Nusbaumer 2006 ; Goldfarb 2000 ; Benedict 1958), cette toile majeure de l'artiste a fait l'objet de peu d'étude. Aussi nous formulons l'hypothèse selon laquelle Jacques Linard convie l'imaginaire du spectateur et exprime un discours propre à son époque. Partant du principe que cette toile, par sa sensibilité, porte un message intellectuel, nous proposons qu'elle renvoie aux enjeux majeurs du premier XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire, une application de la Réforme catholique, un regain d'intérêt d'une moralité issue de l'Antiquité et le développement scientifique.

Nous procéderons à l'analyse de la toile selon trois angles de vue. Premièrement, nous nous intéresserons au symbolisme caché à connotation religieuse qu'elle contient sûrement. La toile remplirait ainsi une fonction méditative, analogue à celle que possédaient les peintures représentant la nature de l'époque et suivant en cela les prescriptions de l'Église post-tridentine. Ensuite, nous postulons qu'un contenu moral peut s'y ajouter rappelant aux spectateurs de viser la sagesse selon les principes néo-stoïciens que redécouvraient alors les cercles intellectuels que fréquentait Linard. Nous y verrons aussi les prémisses de l'appel à la raison auquel se livre René Descartes. L'observation permise par ces objets, peints dans une facture naturaliste, trouve une résonance dans les nouveaux principes épistémologiques du philosophe. De plus, nous supposons que cette toile fait office, en quelque sorte, de cabinet de curiosités, par l'accumulation des objets peints, faisant partie des objets les plus collectionnés au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Finalement, nous voulons démontrer que l'artiste émet une réflexion sur une époque culturelle en pleine transformation dans cette œuvre. Il s'agit d'une période de transition, moment pivot pour la culture occidentale, et d'un nouveau départ pour le milieu culturel français.

## Cadre théorique

Tel un document d'histoire, la composition plastique de Jacques Linard, empreinte d'une sensibilité intellectuelle et philosophique particulière, se révèle au fil d'une longue étude. Elle suscite la curiosité du spectateur avec sa dimension énigmatique et invite à se pencher sur les concepts d'une époque éloignée, ceux de la première modernité. *L'Archéologie du savoir* de Michel Foucault propose d'interroger la toile pour faire surgir un discours. Le philosophe parle du discours du peintre dont on veut révéler le message par le biais d'une archéologie. La forme, la couleur de la surface reflètent une manière de voir le monde et invitent à s'interroger sur la façon dont le peintre agence ces éléments dans sa toile. Selon l'auteur, l'archéologie a aussi pour but de voir comment le peintre a conçu différentes parties de son objet, et d'en analyser le fond. Nous utiliserons la toile du Musée des beaux-arts de Montréal comme une archive, pour en faire rejaillir les éléments du temps précis auquel elle fait référence. Les natures mortes du XVII<sup>e</sup> siècle ont une iconographie codée. Ainsi, les enjeux de cette mise en page plastique seront mis en examen. Nous voulons illustrer la particularité dans laquelle s'inscrit cette toile, loin du panache de l'art de la deuxième partie du XVII<sup>e</sup> siècle sous Louis XIV.

D'après Michel Foucault, il convient d'interroger un document, afin de révéler son contenu. L'histoire est remise en question, elle permet une mise en lumière des phénomènes marquants d'une époque. Pour ce faire, nous utiliserons la méthodologie, que Foucault nomme archéologie, dans le but de révéler les couches sous-jacentes du document et en révéler des faits historiques. Cette analyse montrerait les ruptures de concepts, d'idées, qui illustrent les changements historiques, rejaillissant sur le monde culturel. La toile de Linard dans cette étude est donc soumise à ce questionnement d'histoire et de méthode discursive que propose Michel Foucault. La construction d'une histoire par sédimentation semble être la stratégie du peintre, révélant des notions clés du premier XVII<sup>e</sup> siècle au niveau socioculturel. Pourquoi Linard utilise-t-il des coquillages et le corail comme motifs pour une œuvre religieuse ? En quoi cela parle-t-il d'objets et d'échange culturel en France ? Le dispositif de la toile communique-t-il une quelconque signification ? Que révèlent ces motifs, que l'on retrouve dans les collections du XVII<sup>e</sup> siècle ? Linard intègre les problématiques de la société du premier XVII<sup>e</sup> siècle dans sa

composition. Nous voulons faire surgir le discours que contient *Nature morte aux coquillages et au corail*.

## Présentation des chapitres

Le mémoire entame la lecture du tableau par le rapport au spirituel que comporte la nature à la première modernité. Une herméneutique est rattachée aux objets peints, et l'analyse de l'iconographie religieuse s'impose donc en premier lieu. À l'ère de l'application des règles sur l'art visuel de la Réforme catholique, nous approfondirons pour la première fois dans ce chapitre la dimension « méditative » de l'œuvre.

Le second chapitre sera consacré à la dimension moralisante de la toile, mais aussi au regain d'intérêt pour l'Antiquité et au courant philosophique du néo-stoïcisme et son inscription possible dans les arts visuels. Cette morale viendrait ici renforcer la rhétorique de l'Église.

Le troisième chapitre abordera la dimension « scientifique » de la toile. Nous nous emploierons à démontrer l'éveil de l'esprit critique, insufflé par René Descartes à son époque, et l'intérêt pour le savoir et la découverte des objets de curiosité, autant d'aspects-clés de l'œuvre à l'étude. Le peintre, qui fréquentait les milieux érudits, a connu et certainement eu accès au *Discours de la méthode*. Cet essai introductif de René Descartes a eu un succès retentissant et l'impact scientifique se perçoit encore aujourd'hui. Dans un deuxième temps, nous analyserons le phénomène du collectionnisme auquel renvoie la toile.

Grâce à une approche multidisciplinaire, l'ensemble du mémoire vise à offrir une synthèse complète ainsi que des nouvelles perspectives sur *Nature morte aux coquillages et au corail* (Fig. 1). Avec ce triple point de vue, notre ambition est d'apprendre à mieux connaître cette toile de Jacques Linard. Le labeur de réflexion qu'amène le peintre dans cette nature morte vise à montrer l'élévation du genre par le discours qu'elle véhicule sur les faits saillants de l'histoire contemporaine.



Fig. 1 Jacques Linard, *Nature morte aux coquillages et au corail*

1640

Huile sur toile, 53,3 x 62,2 cm

Musée des beaux-arts de Montréal

# Chapitre I — Un art de méditation

Il y a en effet des époques de l'histoire où  
l'art plastique est destiné à peindre  
les archives historiques d'un peuple  
et ses croyances religieuses.  
Baudelaire, Critique d'art, « L'art philosophique »

## Introduction

L'influence de la Réforme catholique dans le cadre des arts visuels entraîne une nouvelle iconographie. Elle traduit la nouvelle fonction des images associées au rituel de prière. Dans ce mémoire, nous voudrions démontrer que la peinture *Nature morte aux coquillages et au corail* de Jacques Linard utilise ces codes dictés par les théoriciens des arts visuels, après le Concile de Trente (1545-1563). L'hypothèse que nous mettons de l'avant dans ce chapitre est la suivante : la toile préfigure les épisodes des derniers jours de la Passion du Christ. Si Hilliard Goldfarb évoque la valeur rédemptrice véhiculée par la présence du corail dans cette toile, nous chercherons quant à nous à dévoiler la construction du message spirituel de ce tableau. Aussi l'analyse que nous proposons, a pour but d'illustrer comment Jacques Linard, sublime les éléments de la nature pour les mettre au service de nouvelles pratiques spirituelles.

La première section aura pour objectif d'examiner rapidement l'atmosphère religieuse de la Contre-Réforme dans la France du premier XVII<sup>e</sup> siècle, et les moyens que se donne l'Église pour transmettre cette vision spirituelle intérieure. Ensuite, il sera question d'exposer le rôle important des jésuites dans la mise en place d'une nouvelle vision spirituelle au sein du milieu artistique. En dernier lieu, une étude de l'iconographie de la nature présentera la longue tradition des symboles au sein de l'Église, renforçant l'hypothèse selon laquelle l'œuvre contient un message de Rédemption, s'inscrivant de ce fait dans les codes prescrits par la Réforme catholique.

## I.1 L'impact de la Réforme catholique dans les arts visuels

Le concile de Trente (1545-1563) propose de réformer le domaine des arts religieux en se positionnant notamment contre les iconoclastes (Lecler 2005 : 586). L'arrivée tardive de cette réforme en France correspond à la période durant laquelle Jacques Linard peint des natures mortes. En France, dans les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, les natures mortes sont pensées en tant qu'invitation à la méditation religieuse (Coatalem 2014 ; Salvi 2000 ; Sterling 1968 ; Faré 1962). Si les historiens s'accordent à voir la spiritualité dans l'œuvre de Linard, ils ne discutent pas des modalités par lesquelles elle s'exprime. C'est ce que nous proposons de démontrer en revenant sur l'esprit religieux post-tridentin. Les critiques du protestantisme et celles datant du deuxième concile de Nicée en 787 condamnaient le culte des images (Lecler 2005 : 586-587). Aussi, cette réforme porte sur la musique jouée au sein des églises dans la 22<sup>e</sup> session, et sur les Arts dans la 25<sup>e</sup> session (*Idem*). Plus précisément, il s'agit de « la vénération des saints, de leurs reliques et de leurs images ». Les décrets dogmatiques permettent ensuite une influence plus large au sein des communautés religieuses, pour la célébration du culte (*Idem*). La multiplication de traités sur les images, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, permet alors d'appuyer ces prescriptions de l'Église. À la suite des guerres de religion, l'art français applique les consignes émises par le Concile de Trente en privilégiant une iconographie particulière. Émile Mâle, dans son ouvrage, *Art religieux de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle : étude sur l'iconographie après le concile de Trente, Italie, France, Espagne*, a su montrer la portée qu'a eue le Concile de Trente sur les arts visuels (Mâle 1951 : vi). Cette doctrine artistique religieuse consiste à faire fonctionner l'imaginaire pour aider la pratique dévotionnelle (*Ibid*: 4–6). Les peintres suivront cette prescription qui consiste à utiliser les images comme appui à une méditation, axée sur la dévotion christique et mariale (Fumaroli 1994 : 232). L'Église vise les sentiments des fidèles pour élever leurs âmes (Mâle 1951 : vi). Ces décrets promulgués sur l'Art ont pour but d'inviter les autorités locales à utiliser des images adaptées à leur réforme comme base d'enseignement (Lecler 2005 : 586-587). Il y est précisé que les images sacrées contribuent au sentiment de piété et au salut chez le fidèle. Sur ce point Michael Call cite Anthony Blunt à propos de l'usage des images sacrées :



« ... Des œuvres d'art représentant « les mystères de notre Rédemption peuvent instruire et rappeler aux fidèles la bonté divine ». La directive arguait que l'acte de voir « le miracle accompli par Dieu, par le biais des saints et des exemples salutaires » inspire le croyant à imiter leurs exemples et à « cultiver la piété » » (1997 : 34).<sup>1</sup>

La nouvelle iconographie des images religieuses se concentre alors sur certains thèmes comme la mort, le martyr, l'extase (Mâle 1951 : 109, 151, 203). À titre d'exemple, on peut mentionner la sculpture en ronde-bosse de Stefano Maderno (1576-1636) figurant *Sainte Cécile* (Rome, Santa Cecilia in Trastevere) (Fig. 2). La sainte martyre semble à peine assoupie, appelant à la tendresse du spectateur. Il apprend ainsi à faire face à la mort et à méditer dessus (Mâle 1951 : 206-216). Nicolas Poussin (1594-1665) peint *Le martyr de Saint-Érasme* (Fig. 3) qui témoigne du courage et de la ferveur religieuse d'Érasme au moment du supplice. Cette glorification du martyr vise à encourager le fidèle par une familiarité à l'idée de la mort (Mâle 1951 : 109-116) et à viser une grandeur d'âme comme vertu à travers le sacrifice de soi (Mâle 1951 : 116-122). À la chapelle Cornaro, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) sculpte *L'Extase de Sainte Thérèse* (Rome, Église Santa Maria della Vittoria) (Fig. 4) et montre la sainte durant sa prière personnelle. Cette nouvelle iconographie doit émouvoir le spectateur. La figuration de l'extase communique l'union mystique avec Dieu (Mâle 1951 : 151-155). Les images représentant la nature, cherche aussi à mener la pensée du fidèle vers une ascèse. Ces images, comme *Nature morte aux coquillages et au corail*, proposent la figuration de la création divine comme support religieux. Dans le cadre de ce mémoire, nous nous limiterons à ce type d'iconographie pour révéler la communication méditative qu'elle cache.

---

<sup>1</sup> Je traduis de l'original : « ... works of art portraying 'the stories of the mysteries of our Redemption can instruct and remind the faithful of God's goodness. The directive went on to argue that the act of viewing 'the miracle which God has performed by means of the Saints and salutary examples', inspires the faithful to imitate their example and to, 'cultivate piety' »



Fig. 2 Stefano Maderno, *Sainte Cécile*

Les images sacrées renforcent l'Écriture sainte durant la prière qui devient plus intime. La méditation privilégiée à l'ère post-tridentine comme pratique religieuse existe déjà depuis longtemps comme le rappelle David Freedberg dans son ouvrage, *Le pouvoir des images* (1998). C'est le désir de transmettre ce type de pratique au public laïque qui est inédit (Ribouillault et Weemans 2011 : 196-197). Après la Réforme catholique, la religion en France correspond à une pratique intériorisée (Mâle 1951 : vi-ix). Ici, une définition de la méditation s'impose. Étymologiquement, la méditation vient du latin *meditatio*. Selon le Grand Robert de la langue française, au Moyen-Âge, c'est l'« action de méditer, de soumettre à une longue et profonde réflexion, un approfondissement, une étude ». Nous ferons un survol historique de ce type de dévotion.

L'art de la méditation transmise et confinée aux monastères jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle existe dès l'Antiquité (Fumaroli 1994). Au Moyen-Âge, les ordres religieux, notamment les franciscains et saint Bonaventure (1221-1274) pratiquent l'*ars meditandi*. À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, l'élaboration du discours de la méditation personnelle se base sur le traité spirituel du jésuite Ignace de Loyola (1491-1556), publié en 1548. Ces *Exercices spirituels* dirigent les chrétiens vers la méditation de l'Évangile. Ce traité influence considérablement la pratique dévotionnelle

de la Réforme catholique. En guise d'éclaircissement de son ouvrage, saint Ignace de Loyola explique le but des exercices avec une « première annotation » :

« Par ce nom d'Exercices spirituels, on entend toute manière d'examiner sa conscience, de méditer, de contempler, de prier vocalement et mentalement, et de faire d'autres opérations spirituelles, comme il sera dit dans la suite. Car de même que se promener, marcher, courir sont des exercices corporels, toute manière de préparer et de disposer l'âme à se défaire de toutes les affections déréglées, et après qu'elle s'en est dé faite, à chercher et à trouver la volonté divine, touchant la disposition de sa vie pour le salut de l'âme, s'appelle exercices spirituels » (1910).



[Fig. 3 Nicolas Poussin, *Le martyre de Saint Érasme*

Si de nombreuses sensibilités religieuses coexistent dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, comme le précise l'historien Benoît Garnot dans son ouvrage, *Société, cultures et genres de vie dans la France du XVI<sup>e</sup> — XVIII<sup>e</sup> siècle*, elles convergent toutes vers la même pratique dévote, l'oraison intérieure émanant des *Exercices* de Loyola (1991 : 124-125). Les multiples figures marquantes de chefs spirituels tels saint François de Sales (1567-1622), le cardinal Pierre de Bérulle (1575-1629), saint Vincent de Paul (1581-1660) (Blunt 1983), Saint-Charles-Borromée (1538-1584) et le père Louis Richeôme (1544-1625) (Mâle 1951 : v-ix, 1-2), témoignent de cette diversité de la pratique dévotionnelle en France. Leurs différentes organisations s'occupent principalement de missions, avec pour but, la reconquête des fidèles vers l'Église catholique (Garnot 1991 : 127-129). Le Concile de Trente, clos en 1563, dicte la marche à suivre pour la Réforme catholique, mais la mise en œuvre des règles ne débute véritablement qu'après 1615 en raison des guerres de religion en France. Ces ordres religieux s'occupent en particulier d'enseignement et font faire aux paroissiens exercices et confessions (Garnot 1991 : 129). L'Église post-tridentine reprend cette méthode de pratique spirituelle récemment dirigée vers les laïcs et la transmet, aidée en cela par la multiplication des ordres fraîchement créés tels les Oratoriens, les Dominicains, les Carmes Déchaussés, et les Jésuites, pour ne citer que ceux-là (Fumaroli 1994 : 209). Walter S. Melion, historien de l'art spécialisé dans l'art méditatif, précise sur la méditation dans l'introduction qu'il consacre au recueil de textes *Ut pictura meditatio* :

« La méditation ainsi définie est une forme de prière ; ses processus variés — mnémonique, affectif, déductif, transformatif — reposent sur des exercices spirituels conçus pour guider l'adepte loin de ses habituelles dépendances envers les mœurs corporelles et les inquiétudes des affaires banales, elle permet par la même de se concentrer préférentiellement sur des questions exigeantes pour l'esprit comme l'état de son âme, et corollairement, au besoin de se façonner à l'image du Christ » (2012 : xxxiv)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Je traduis de l'original : « ... Meditation so defined is a form of prayer; its various processes—mnemonic, affective, ratiocinative, transformative—are comprised by spiritual exercises designed to lead the votary away from his habitual reliance upon corporeal experience and preoccupation with mundane matters, thereby enabling him instead to focus upon such exigent spiritual concerns as the state of his soul and, corollary to this, the need to fashion himself in the image of Christ ».





Fig. 4 Gian Lorenzo Bernini, *L'Extase de Sainte Thérèse*

Le dogme de l'Église est mis en pratique grâce aux écrits qui diffusent la pensée post-tridentine. Afin de mieux les guider, des traités proposent d'instruire le clergé et les fidèles à bien voir dans les images des relais de prière, en conformité à la doctrine post-tridentine. La multiplication des traités alignés sur la pensée post-tridentine débute au XVI<sup>e</sup> siècle et se poursuit au XVII<sup>e</sup> siècle. Sans être exhaustives, nous passerons en revue ces ouvrages ayant eu le plus d'impact dans le milieu artistique français. Les écrits du Dominicain saint Louis de Grenade (1504-1588), *Traité de l'oraison et de la méditation*, un ouvrage dévot devenu un grand classique en France et que possédait Jacques Linard (Szanto 2002 : 38), éveillent la pensée des objets de la Passion en 1557 (Ribouillault et Weemans 2011 : 107-109). Saint Louis de Grenade centralise l'exercice de méditation sur le sujet dans son ouvrage. Il cherche à se concentrer sur la communion du fidèle au divin (Fumaroli 1994 : 207). Pour élever son âme, le fidèle doit prier par le moyen de la méditation. Dans sa préface, il indique que son traité comporte deux parties, la première :

« ... propose aux lecteurs quatorze Méditations, pour s'entretenir le matin et le soir tous les jours de la semaine. Ces Méditations renferment les plus beaux endroits et les mystères les plus considérables de nôtre foy ; et j'ay choisi ceux dont la connaissance et la considération ont beaucoup de force, pour arrêter les dérèglements de nos cœurs, et pour les exciter davantage à l'amour, à la crainte de Dieu, et à l'horreur du péché » *[sic]*.

Il précise également dans ce passage de quelle façon la prière doit mener à l'élévation de l'âme : « Enfin, je fais voir comment il faut considérer six choses importantes dans chacun des points de la Passion du Sauveur que vous méditez... ». La deuxième partie procure au lecteur des conseils sur les postures propices ou néfastes à la dévotion. Le titre de ses méditations reprend les différents épisodes de la Passion. Sa méthode focalise la méditation sur les objets de la Passion, aussi il consacre un chapitre à la méditation de la croix (Grenade 1702). L'historien de l'art Arnold Witte précise que saint Louis de Grenade offre une explication de fond sur les mystères de la Foi, afin d'aider à l'apprentissage du catéchisme. Son texte correspond aux lignes du Credo et reflète le rapport entre la création et le créateur (Ribouillault et Weemans 2011 : 107-109).

Le théologien Jean Molanus (1533-1585) participe aux sessions du Concile de Trente et publie en 1570 son *Traité des peintures et images sacrées*, paru sous le titre *De Picturis et imaginibus sacris* (Lecler 2005 : 587). Premier traité dédié aux images, son objectif vise à soutenir la Réforme catholique, afin de rendre les images saintes plus conformes à l'orthodoxie catholique. Molanus adopte une approche réconciliatrice, évitant de bannir les habitudes locales, mais cherche plutôt à trouver un argument qui en justifie l'usage. Son traité est destiné au clergé dont le devoir consiste à intervenir en matière d'images saintes. L'ouvrage leur sert de guide pour justifier les images permises et limiter les excès (Lecler 2005 : 586 ; Molanus 1996).

Gabriele Paleotti (1522-1597), cardinal-archevêque de Bologne, collabore également aux sessions du Concile de Trente et publie en 1582 son *Discorso intorno alle imagine sacre e profane*, dans le but d'aider à la réforme des images religieuses. Contrairement à la tradition, l'ouvrage n'est pas écrit en latin mais en langue vulgaire ; il s'agit donc d'atteindre le plus de monde possible. Paleotti propose un guide iconographique des œuvres tant religieuses que profanes pour y inclure une valeur morale (Pas de Sécheval 2006 : 7).

En 1601, la traduction des écrits de Thérèse d'Avila (1515-1582) — fondatrice de l'ordre des Carmes Déchaussés — permet la diffusion en France des idées de la mystique espagnole (Nassiet 2006 : 61-80). Elle décrit sa pratique de l'oraison où ses prières s'élèvent dans une expérience mystique intense. Son mysticisme insiste sur la réception directe de la communion avec Dieu (Call 1997 : 34-39). Cette publication à succès relate l'expérience de Thérèse d'Avila nouvellement canonisée. Son histoire suscite un large intérêt durant la Contre-Réforme. Son image devait servir à la propagande de l'Église attirant l'admiration des fidèles, car elle vécut au XVI<sup>e</sup> siècle. Elle devait aussi inspirer la piété par son mode de vie exemplaire (Call 1997 : 34-39). À travers son exemple, les fidèles pouvaient focaliser également leurs efforts sur l'oraison intérieure, renforcée par l'image.

Poursuivant dans la tradition des traités, Federico Borromeo (1564-1631), archevêque de Milan, rédige son *De Pictura Sacra* en 1624 (Jones 1988 : 262), ce traité consistait à enseigner aux peintres les méthodes pour une peinture dévote, conforme aux prescriptions du Concile de Trente (Jones 1993 : 64-65). Le cardinal Borromeo était l'un des plus influents réformateurs du

Concile de Trente. Collectionneur de natures mortes et de peintures de paysages, grand mécène des arts, il lègue sa collection d'œuvres d'art à la ville de Milan pour y créer la Pinacothèque Ambrosiana. Il précise qu'il fonda ce petit musée afin d'enseigner aux artistes la réforme des arts selon les décrets du concile de Trente (Jones 1988 : 261). De plus, son ouvrage *I tre libri* publié en 1625, pose de nouvelles règles iconographiques en continuité avec la réforme catholique. La présence divine qu'il considère comme manifeste dans la nature explique son goût pour les natures mortes et les peintures de paysage (Jones 1988 : 264-265).

Les multiples rééditions de ces publications témoignent de leurs succès ; nous savons que Jacques Linard possédait un grand nombre de livres religieux non identifiés (Szanto 2002 : 37), nous pouvons raisonnablement penser qu'il connaissait un certain nombre de ces publications et désirait ainsi s'aligner sur les conseils qu'elles promulguaient. Comment cette méditation se traduit-elle dans les œuvres d'art ? C'est ce que nous montrerons dans la prochaine section. La conception de ce discours méditatif des images est fortement influencée par la pensée des Jésuites. Aussi, est-il important de comprendre la place cet ordre religieux au sein de la société française du XVII<sup>e</sup> siècle et les modalités par lesquelles cette congrégation s'impose.

## **I.2 L'influence jésuite et le regard sur la Nature<sup>3</sup>**

L'aspect méditatif des natures mortes françaises du premier XVII<sup>e</sup> siècle correspond au regard métaphysique des Jésuites sur la Nature. La Nature considérée comme second livre de la Révélation se manifeste dans les manuels religieux, traduits dans de multiples langues, qui propagent la conception de la réforme catholique (Ribouillault et Weemans 2011 : 107-109). Cette vision de la Nature comme reflet de l'Univers influence les artistes et encourage le développement du genre de la nature morte et des peintures de paysages (Ribouillault et Weemans 2011 : 234). Dans un premier temps, c'est dans ce contexte que nous approfondissons la lecture de la toile *Nature morte aux coquillages et au corail*. Cette relation dévotionnelle à la

---

<sup>3</sup> Nous utilisons la majuscule dans ce chapitre pour le mot nature dans la mesure où il s'agit d'une Nature signifiante, déifiée qui fait état d'analyse dans ce chapitre.



Nature s'établit par l'éducation que prodiguent les Jésuites à la population. Jacques Linard y reflète cette image de la nature morte sacralisée telle que popularisée par la compagnie de Jésus. Par conséquent, nous pensons qu'il est nécessaire de montrer ce qui détermine les Jésuites comme chef de file dans cette conception de l'univers. Dans le but de reconquérir les fidèles, les Jésuites se livrent à une propagande qui marque le milieu culturel, notamment par leur mission pédagogique, par la création d'instituts d'enseignement, par la publication d'ouvrages, et par leur influence au-delà du cercle jésuite. Nous reviendrons alors en amont sur cette culture religieuse établie par cette congrégation afin de voir leurs stratégies de communication.

Ignace de Loyola fonde la compagnie de Jésus en 1540, le pape Paul III (1534-1549 né Alexandre Farnèse 1468) l'approuve sans délai (Guillermou 1992 : 7-8). La création de l'ordre des Jésuites — comme d'autres organisations telles les Théatins, les Augustins, et les Dominicains pour ne citer que ceux-là — s'inscrit dans la mouvance de la Réforme catholique, qui bien avant le schisme chrétien, cherchait à se réformer (Guillermou 1992 : 2). La vocation missionnaire et apostolique des Jésuites vise le renouvellement de l'intérêt pour l'Église par l'instruction du clergé et des laïcs (Jones 1993 : 65). Leur devise *Ad maiorem Dei gloriam*, c'est-à-dire Pour une plus grande gloire de Dieu, d'après l'encyclopédie universalis, signale leur dévouement envers l'Église et le pape, représentant du Christ sur terre. Les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola s'inspirent de la spiritualité de la *devotio moderna* qui date du XIV<sup>e</sup> siècle :

« La « dévotion moderne » — que saint Ignace a très bien connue dans les premiers temps de sa conversion puisqu'elle était florissante à Montserrat — on peut dire qu'elle inspire tous ceux qui veulent, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, mener les membres de l'Église à plus de sainteté. Ce que cette dévotion a de « moderne », aux yeux des contemporains, c'est l'équilibre qu'elle offre entre la vie active et la vie ascétique. C'est également l'emploi qu'elle propose d'une méthode, propre à faire accéder tout chrétien, clerc ou non-clerc, aux richesses de la vie intérieure qui semblaient jusqu'alors réservées aux seuls contemplatifs » (Guillermou 1992 : 13).

La vocation enseignante de l'ordre résulte de la nécessité d'instruire ses novices, mais cette mission s'élargit à certains élèves laïcs (Guillermou 1992 : 9). En 1548, les Jésuites inaugurent leur premier collège à Messine (Guillermou 1992 : 31). Par la suite, grâce aux dons, ils fondent des collèges dans de nombreuses villes en Europe, voire à Goa en Inde (Guillermou 1992 : 33). Les Jésuites dominent le milieu culturel français avec la vision qu'ils

imposent à la société par le biais des institutions qu'ils dirigent. Au sein des collèges, ils divulguent leur vision spirituelle par la transmission des savoirs à l'aristocratie et à la haute bourgeoisie (Garnot 1991 : 152) Cette congrégation dirige la plupart des institutions scolaires en France au XVII<sup>e</sup> siècle (*Idem*). Leur domination du milieu enseignant oriente et forme l'élite française, de fait, certains des fondateurs d'ordres religieux reçoivent leurs enseignements dans leurs écoles, comme saint François de Sales, fondateur de l'ordre de la Visitation (Cognet 2017) ; et Pierre de Bérulle, fonde la société de l'Oratoire (Delumeau 2017), ils fréquentèrent le collège de Clermont à Paris, aujourd'hui lycée Louis-le-Grand (Cognet 2017, Delumeau 2017).

Les Jésuites inaugurent en 1603 le Collège de la Flèche, suivant une invitation du roi Henri IV en France, afin d'ouvrir une institution scolaire (Rochemonteix 1889a : 40-48). Cette école devient une des plus grandes institutions culturelles en France (Bayard 2000 : 381-385). Le roi nomma lui-même l'école du nom de *Collège du roi Henri IV*, auréolant l'institution d'un statut royal, rebaptisé par la suite *Collège royal de la Flèche* (Rochemonteix 1889a : 53-55) et sis dans le château de la Flèche offert par le roi (Haudrère 2007 : 1-5). Encore aujourd'hui, le collège s'est transformé en une des plus prestigieuses institutions militaires en France à la suite d'un décret de Napoléon I<sup>er</sup> en 1808 (Haudrère 2007 : 1-5). L'un de leurs plus illustres élèves, René Descartes bénéficia de leur enseignement. L'historien d'histoire moderne Philippe Haudrère dans son article, *Collège royal de la Flèche, l'esprit missionnaire et le Canada*, précise l'annotation de Descartes qui articule l'importance de cette institution dans le *Discours de la Méthode* : « J'étais en l'une des plus célèbres écoles de l'Europe » (2007 : 1-5). En effet, les Jésuites acquièrent une solide réputation quant à la qualité de leur éducation (*Idem*). Par ailleurs, les Jésuites occupent des fonctions clés en France, notamment celle des confesseurs du roi (*Ibid.*). En conséquence, les Jésuites forment l'élite française et la pensée culturelle de la première modernité en Europe.

La gratuité scolaire qu'offraient les Jésuites scelle le succès du collège au sein de la société. Il fallait éduquer le plus de monde possible, et cette stratégie innovante leur permet d'atteindre ce but. Ignace de Loyola voulait poursuivre la tradition de la gratuité scolaire déjà établie à Rome dans ses collèges. Cette gratuité leur valut un important succès auprès des familles

désireuses d'une bonne éducation, mais aussi, des conflits avec leurs concurrents voyant leurs écoles se vider (Rochemonteix 1889a : 87-88). Auparavant, les écoles exigeaient un prélèvement d'impôt :

« Les Jésuites faisaient de l'enseignement un acte de charité, en cohérence aux principes de leur fondateur. Saint Ignace leur ordonnait de répandre le plus possible l'enseignement, de la faire pénétrer dans toutes les classes sociales, et en même temps, il leur défendait de retirer de cet enseignement un salaire quelconque, sous quelque forme que le tribut fut payé A » (1889a : 85).

Outre l'ouverture des collèges, l'instruction religieuse des enfants et des analphabètes constitue une des bases de l'ordre, pour développer l'humilité et l'élévation de l'âme (Guillermou 1992 : 29). Il est certain que saint Ignace voit l'éducation dans un dessein de propagande religieuse. « Le quatrième livre des Constitutions l'explique nettement : le but de la Compagnie étant le salut de l'âme, elle n'enseigne les belles-lettres que pour aider le prochain à mieux connaître Dieu, notre créateur et Seigneur, et à mieux le servir » (Rochemonteix 1889b : 103). Aujourd'hui la société doit encore aux Jésuites et à Ignace de Loyola la caractéristique moderne de leurs enseignements, en particulier, elle perdure dans les cours de philosophie et de mathématiques élémentaires :

« Auparavant elles étaient limitées à un humanisme strictement littéraire. La philosophie et les sciences n'étaient enseignées qu'à la Faculté — celle des Arts. Saint Ignace a pris l'initiative de les faire enseigner dans les Collèges eux-mêmes. Du coup, au premier cycle d'études humanistes — langues anciennes, poésie, rhétorique — d'une durée de cinq ans, s'ajouta un second cycle de deux années, consacré principalement à la philosophie et aux sciences exactes » (Guillermou 1992 : 42).

Pour Loyola, il ne suffit pas d'éduquer les élèves, il faut aussi inculquer des principes moraux. Ainsi, le programme pédagogique de la Compagnie inclut la religion, contrairement aux autres collèges libres et universités qui enseignaient très peu de religion. Les Jésuites faisaient étudier le Catéchisme, qui fut vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, répandu en des « précis simples et méthodiques » (1889a : 104-105). Aussi, c'est par cette méthode que s'instaure le regard dévotionnel envers la Nature, comme nous le théorisons en ce qui concerne notre tableau de Jacques Linard. Nous devons alors retracer la source par laquelle cette vision métaphysique de la Nature se met en place. Car les artistes laïques du XVII<sup>e</sup> siècle sont formés par les sermons,

les retraites et les livres de piété publiés par l'Église. Aussi, leurs idées étaient conformes à celles de l'Église. Mickaël Szanto a bien su montrer dans son article la quantité d'ouvrages de piété que recelait la bibliothèque de Jacques Linard, reflétant les publications contemporaines (2002 : 31, 38, 52). De plus, les Jésuites créent des programmes religieux dans le but de produire des œuvres d'art, médiatrices du message religieux (Mâle 1951 : 15-17).

Le clergé enseigne le dogme de l'Église à la population avec des ouvrages illustrés que publient les Jésuites. Les livres de piété tels les catéchismes accompagnent l'instruction religieuse et leurs formats sont tous basés sur deux modèles illustrés publiés par les Jésuites. La forme et le contenu du catéchisme tridentin sont basés sur des manuels de jésuites datés entre 1550 et 1560 comme le démontre l'article *The Power of Repetition : Christian Doctrine and the Visual Exegesis of Nature in Sixteenth and Seventeenth-century painting* d'Arnold Witte (Ribouillault et Weemans 2011 : 96-99). Dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle l'enseignement de la doctrine chrétienne devient affaire publique. D'abord local, l'effet s'étend à toutes les régions italiennes. Après le Concile de Trente, ces initiatives sont encadrées de près par les autorités religieuses et par conséquent, ont pour but de standardiser le catéchisme. Ce concept de catéchisme est rapidement reconnu et exporté vers d'autres pays d'Europe. L'ordre des Jésuites, dont l'enseignement religieux est l'une de leurs principales activités, est fondamental dans ce mouvement. Le succès aidant, les personnes ciblées pour l'enseignement se propagent, influençant alors les méthodes utilisées pour diffuser la doctrine catholique. L'impact de ce nouveau système rend le dogme catholique familier aux enfants et aux adultes, c'est-à-dire, à la population en général (Ribouillault et Weemans 2011 : 96-99).

L'utilisation d'illustrations au sein des catéchismes constitue une nouveauté dans le cadre de ces ouvrages spirituels. Cette innovation permet d'associer les paroles de prières des ouvrages aux images. Au XVI<sup>e</sup> siècle, seuls deux auteurs jésuites publient des catéchismes illustrés, il s'agit de Canisius et Bellarmino (Ribouillault et Weemans 2011 : 100). D'une part, Pierre Canisius (1521-1597) propose, le *Summa doctrine christianae*, réécrite en 1554 sous forme d'abrégé, intitulé *Parvus catechismus catholicorum*. L'abrégé fut massivement publié et traduit en diverses langues (Rochemonteix 1889 a : 105). Il constitue « le seul écrit théorique

laissé par les premiers Compagnons [ignaciens] – et tout à fait traditionnel par le fond, sinon par la présentation » (Guillermou 1992 : 16). Ces enseignements utilisent la Nature pour prouver la doctrine chrétienne du Dieu unique qui créa le monde. Le Credo en fait partie, et la plupart des livres d’instruction utilisaient la Nature comme support visuel, mettant en lumière la phrase du Credo « Créateur du ciel et de la terre ». L’Église post-tridentine, dès 1566, affiche sa position officielle dans un livret, édité aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, le *Cathechismus Romanus*, dans lequel la Nature est mentionnée en tant que reflet du Créateur en référence à la lettre de Paul aux Romains (Ribouillault et Weemans 2011 : 98-99). D’autre part, quelques décennies plus tard, un autre théoricien jésuite publie un catéchisme influent pour la culture artistique. Le cardinal Roberto Bellarmino (1542-1621) écrivit un manuel analogue à celui de Canisius en 1598, la *Dichiaratione più copiosa della Dottrina Christiana*, également dans un but d’instruire les fidèles (*Idem* : 100). Le texte cette fois-ci était basé sur le catéchisme tridentin. De tous les catéchismes produits à cette période, seuls ceux de Canisius et de Bellarmino diffusent cette forme de présentation inédite, soit l’association d’images liées aux textes (*Ibid.* : 100).

De plus, les illustrations des livrets de catéchisme montrent la terre comme image du Créateur, implicite par les mots et les images, formant un lien entre Dieu et la Nature. (*Ibid.* 98–99). La page du *Parvus catechismus* de Canisius (Fig. 5) illustre bien le propos, la corrélation des paroles à l’image, imprimées sur une même page, est manifeste. Au texte « *Credo in Deum Patrem omnipotem, Creatorem, cœli & terrae* » qui se traduit ainsi : « Je crois au Père tout puissant, créateur du ciel et de la terre », répond l’image de Dieu, gravée au sein d’un paysage, une main levée dans l’acte de création des éléments (Canisius 1554 ; Ribouillault et Weemans 2011 : 98-99). La Nature devient un argument dans toute l’Europe, c’est une connaissance quasi générale qu’ont les habitants catholiques dès le XVIe siècle, résultant de la politique d’enseignement de la Réforme catholique. (Ribouillault et Weemans 2011 : 107-109).

L’enseignement catéchétique dans l’Europe de la première modernité, a pour but d’infuser le monde visible d’une signification religieuse, et cette stratégie ecclésiastique en retour, influe fortement la création de la peinture de paysage (*Ibid.* : 111-112) et corollairement de la nature morte. Néanmoins, Witte précise que les protestants usent aussi de la Nature comme argument

pour prouver l'existence de Dieu et donner une vision chrétienne du monde<sup>4</sup>. Avec des méthodes apparentées à celles des catholiques, ils impriment des manuels pour transmettre les connaissances du Credo, des Dix Commandements, du *Pater Noster*. Par conséquent, dans le nord de l'Europe, l'enseignement véhicule la Nature comme second livre de Dieu (*ibid.* : 109-111).

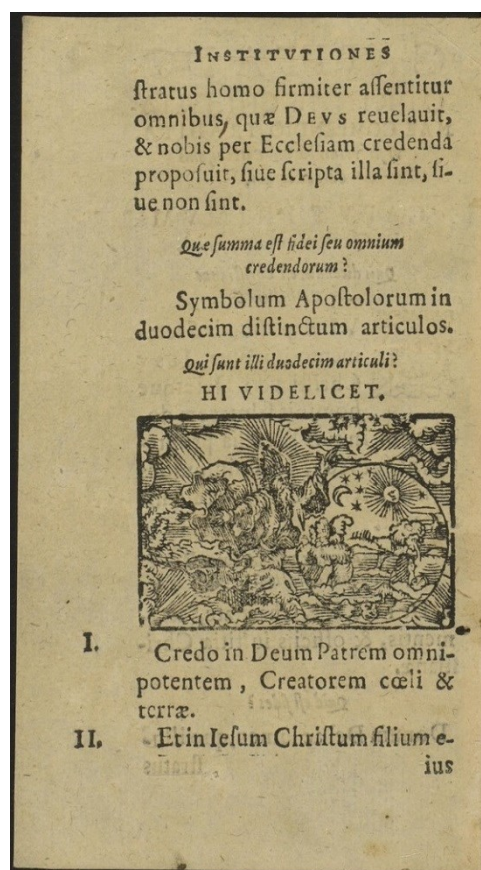


Fig. 5 Pietro Canisius, *Seu Parvus catechismus catholicorum*, p. 9

Institutiones christianae pietatis, Wirceburgi :excudebat Georgius Fleischmannus, anno 1604. Zentralbibliothek  
Zürich, Ro 353, <http://doi.org/10.3931/e-rara-25852>

<sup>4</sup> Le mémoire de Marie-Philip Landry, « *Nature et paysage dans la littérature artistique et dévotionnelle à l'époque de la Contre-Réforme* », concerne différents humanistes catholiques et protestants, ayant théorisé la Nature, influençant la figuration de celle-ci. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11495>

Outre le succès de ce type d'ouvrages religieux illustrés, les Jésuites produisent un tiers des écrits religieux imprimés en France au début du XVII<sup>e</sup> siècle (Nassiet 2006). Les ouvrages écrits par les Jésuites, ont avant tout, une fonction didactique, ils ont pour but de propager l'enseignement religieux, et ce, dès le XVI<sup>e</sup> siècle (Garnot 1991 : 83). L'ouvrage de Paulette Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525-1633) : comme un jardin au cœur de la chrétienté*, démontre l'importance du rôle de l'imprimerie dans le cadre de cette méthode de méditation axée sur les images symboliques, à laquelle la gravure participe pleinement (1991 : 261). La multiplication de ces ouvrages religieux, notamment par les Jésuites, permet de transmettre plus efficacement la formule de lecture emblématique (1991 : 337). C'est dans ce cadre que l'on peut placer le *Traité de la poésie et de la peinture* (Dekoninck 2008 : 72-73). L'historien de l'art Ralph Dekoninck dans son article « *Une bibliothèque très sélective : Possevin et les arts* », rappelle la vision horatienne de l'*ut pictura poesis* contenue dans ce livre d'Antoine Possevin (1533-1611), contribuant à la révélation du Verbe. Dans cet ouvrage, la peinture est assujettie à la parole divine. La peinture a une finalité rhétorique, c'est une « image parlante », elle devient « savante ou signifiante » (*Idem* : 73-74). De plus, Possevin, toujours dans un but de propagande, établit une synthèse bibliographique avec sa *Bibliotheca selecta* au XVI<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire un réseau pédagogique que les Jésuites déploient à l'échelle de l'Europe. Dans sa préface, Ralph Dekoninck explique l'intention de Possevin : « contribuer à la propagation de la foi, à l'extirpation des hérésies et à la suppression des schismes » (« *ad rem christianam propagandam, ad extirpandas hæreses, ad tollendum schisma* ») (*Ibid.* : 72-73). Les artistes sont alors directement concernés par le contenu de ces publications et ces enseignements afin de produire leurs œuvres d'art :

« Possevin recommande non seulement à ces artistes de connaître parfaitement le catéchisme de Pie V, mais aussi d'être continuellement inspirés par la méditation et la prière, de même qu'ils sont tenus d'expié leurs fautes et de purifier leur âme grâce aux sacrements avant de représenter les mystères chrétiens ». (Dekoninck 2008 : 77-78)

Par ailleurs, Possevin recommande aussi de lire les ouvrages de Gabriele Paleotti. Ces écrits sur l'art furent significatifs, et ils mentionnent comme le font très souvent les Jésuites, de méditer sur la Nature. Denis Ribouillault a bien su relever ce passage évoquant les fonctions

didactiques et dévotionnelles que Paleotti assigne à la peinture dans sa publication *Rome en ses jardins : paysage et pouvoir au XVI<sup>e</sup> siècle* :

« Dans son ouvrage, Paleotti considère les images comme un instrument utile à l'éducation et au développement de la piété du fidèle. Les peintres « prédicateurs silencieux » doivent peindre pour acquérir la grâce divine, pour « enchanter, instruire et émouvoir » le fidèle. Ces trois fonctions, trois recommandations, doivent devenir pour l'artiste le Credo d'une création conçue comme expérience religieuse. L'adhésion aux faits que représentent les images scientifiques d'Aldrovandi devait refléter la perfection de la création divine » (2013 : 201).

Aussi, les traités de Federico Borromeo focalisent l'attention sur la contemplation de la Nature. Ainsi cette perception de la Nature va au-delà du cercle des Jésuites comme précédemment indiqué avec les catéchismes illustrés. Parmi les figures exerçant une autorité sur Federico Borromeo, citons ses enseignants Gabriele Paleotti, Carlo Borromeo, son cousin (Jones 1988 : 262), inspirateur d'un mouvement spirituel se fondant sur la contemplation des éléments naturels (Salvi 2000 : 49), mais aussi et surtout, les *Exercices* de Loyola qui l'influence fortement (Jones 1993 : 87), ainsi que le jésuite Roberto Bellarmino qui figurait parmi ses collègues à Rome. Ce même Bellarmino publie en 1615, *De ascensione mentis in Deum perscalas creaturarum*, qui figure parmi les ouvrages de dévotion les plus lus de son temps. Ce livre expose une méthode de méditation se basant sur la contemplation de la Nature (Jones 1988 : 271). Le regard contemplatif de Borromeo sur la Nature correspond à la vision enseignée par la compagnie de Jésus. Il écrit des traités dévotionnels, des traités artistiques et collectionne des natures mortes ainsi que des peintures de paysages (*Idem* : 261). Son ouvrage *Del modo di dare gli esercitii* illustre clairement le parallèle aux *Exercices* de Loyola. Ce texte ne concerne pas l'art, cependant, il insiste sur les sens et le besoin de se créer une image mentale, induisant alors qu'une image peut être utilisée dans ce contexte (Jones 1993 : 66). *I tre libri dell piaceri della mente Christiana* (1625), et *I Tre libri dell laudi divine* (1632) sont deux traités dévotionnels qu'écrit Borromeo selon l'ouvrage de Pamela Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana*. Ces traités dévotionnels ont pour but de glorifier Dieu par l'appréciation de sa création de la Nature. Ces traités devaient mettre le fidèle dans un état spirituel élevé :

« Publié en 1625, *I Tre libri dell piaceri della mente Christiana*, glorifie la beauté des choses créées. En général, Borromeo exprime le point de vue — prenant sa source des



pensées platoniques et patristiques, et particulièrement auprès de Platon, Chrysostome et saint Grégoire de Naziance. Les psaumes et le Cantique des Cantiques — que toute créature participe à la philosophie divine, leur vue conviait à la vertu, et que le pouvoir divin se manifeste davantage au sein des créatures minuscules, faibles, et même misérables, que pour celles jouissant d’une haute estime auprès de l’humanité. Il souligne aussi dans *Le Piaceri* l’habileté inhérente à la nature de réconforter la douleur et que la solitude peut transmettre le calme » (1993 : 33)<sup>5</sup>.

Dans l’introduction du livre I de *Le Laudi*, Borromeo écrit qu’il espère aider le fidèle à louer Dieu et à contempler toutes les choses créées, car tous les chemins mènent à Dieu. Pour Federico Borromeo, l’idolâtrie n’existe pas en contemplant la créature divine, car c’est une manière d’adorer la Divine Providence. Ces traités révèlent sa manière de penser l’art en rapport au divin :

« Bien que les traités dévotionnels de Borromeo ne traitent pas d’art, son insistance sur l’élévation de l’âme par la contemplation de l’univers — soit, en regardant ses créatures et phénomènes — éclaire sur son appréciation non seulement de la traditionnelle narrative chrétienne et d’art de dévotion, mais aussi sur des peintures de paysages et de natures mortes » (Jones 1993 : 34)<sup>6</sup>.

Borromeo utilisait et se plaisait à la contemplation religieuse des œuvres d’art afin d’élever son esprit en un mode de pensée inhérente à la période post-tridentine. Ceci explique le rôle contemplatif des différents genres de peinture (narrative religieuse, peinture dévotionnelle, paysage et nature morte) (*Idem* : 64). Et surtout, il démontre un réel intérêt pour les peintures de natures mortes et de paysages. Selon Borromeo, la peinture incarne d’abord un objet de

---

<sup>5</sup> Je traduis de original : *I Tre libre dell piaceri della mente Christiana*, published in 1625, is a paean on the beauties of created things. In general, Borromeo expressed the view—originating in Platonic and patristic thought, especially in that of Plato, Chrysostom, and St. Gregory Nazianzus, the Psalms, and the Song of Songs—that all created things partook of divine philosophy, that seeing them invited one to virtue, and that divine power was more fully manifesting tiny, weak, and even miserable creatures that in ones that humankind regarded most highly. He also emphasized in *Le Piaceri* that nature has the ability to soothe pain and that solitude could convey one to tranquility (Jones 1993: 33).

<sup>6</sup> Je traduis de l’original : Although Borromeo’s devotional books do not treat art, his emphasis in them on raising one’s spiritual state through contemplation of the created world—that is, through visualizing its creatures and phenomena—sheds light on his appreciation not merely of traditional Christian narrative and devotional art, but also of landscape and still-life paintings.

contemplation, une fonction très dévotionnelle ; ensuite elle a un rôle didactique, d'instruction de la population et enfin, un rôle archéologique et historique, car elle retrace l'histoire de l'Église et son autorité, c'est une fonction de documentation. Aussi, il croyait à la métaphysique des objets de la Nature, des cadeaux de Dieu, qui devaient susciter la contemplation, car toutes les peintures renfermaient une valeur positive selon la conception optimiste du monde (*Ibid.* : 76). Jan Breughel le Vieux, dit de Velours (1568-1625) peint pour Borromeo, *Bouquet de fleurs avec bijoux, pièces de monnaie et coquillages*<sup>7</sup>, en 1606 (Milan, Pinacothèque) (Fig. 6). Il y met une abondante quantité de fleurs selon les goûts de son mécène. Il est évident que Borromeo croyait que la Nature dans toute sa variété, si bien rendue par l'artiste, reflétait la bonté de Dieu (*Ibid.* : 82). La contemplation de la Nature guide selon lui l'esprit chrétien à l'extase, car elle permet de se rapprocher du Dieu omniscient. (Jones 1988 : 264-265). Borromeo commente aussi un paysage que peint Breughel dans une série des quatre Éléments entre 1608 et 1621. *L'Allégorie de l'Eau* (Fig. 7) expose une démarche naturaliste du peintre, la minutie des détails et les soins du rendu des créatures marines sont tels que Borromeo sur l'envers de la toile, nota les noms des poissons peints par l'artiste (Jones 1988 : 266). Cette identification des objets peints dans une démarche naturaliste est due à l'observation de Breughel, approche similaire à notre tableau de Linard.

---

<sup>7</sup> Le titre paraît dans l'article de Pamela Jones : *Vase of Flowers with a Gem, Coins, and Shells*



Fig. 6 Jan Breughel le Vieux, *Bouquet de fleurs avec bijoux, pièces de monnaie et coquillages*

Enfin selon Federico Borromeo, afin d'être efficace, l'art sacré devait être naturaliste, et devait simuler la réalité métaphysique ou le signifiant du sujet. La toile de Linard exprime cette pensée par le rendu détaillé et précis des objets peints. Aussi l'art sacré doit dépeindre la réalité, il doit émouvoir les sens, l'intellect, l'émotion et le cœur (Jones 1993 : 208-212). Cette moralisation ajoutée aux images rehausse le statut de la nature morte du premier XVII<sup>e</sup> siècle ainsi que le mentionne Michel Faré : « Les choses inanimées sont utilisées pour signifier quelque chose : elles symbolisent la vie physique ou intellectuelle de l'homme ; elles aident aussi à moraliser, ces peintres confèrent une noblesse au genre » (1962 : 113). Nous reviendrons sur l'aspect moral des natures mortes dans le prochain chapitre.



Fig. 7 Jan Breughel le Vieux, *L'allégorie de l'Eau*

Louis Richeôme décrit clairement dans ses ouvrages le rapport dévot à la Nature constamment repris par les théologiens de la Réforme catholique. Le Jésuite dans ses *ekphrasis*, se concentre souvent sur le sujet des images, montrant par-là, l'importance pour l'Église (Mâle 1951 : viii). « L'artiste était amené à penser, lui aussi, que le sujet de ses tableaux en était une partie essentielle » (*Idem*). La réflexion de Richeôme se précise dans un autre texte évoquant



un objet qui nous concerne dans notre travail de recherche. Arnold Witte énonce la pensée de ce théologien sur la Nature, cadeau de Dieu, incitatrice de l'élévation de l'âme trouvée dans l'ouvrage *La peinture spirituelle ou l'Art d'admirer et louer Dieu en toutes ses œuvres, Et tirer de tout profit salutaire*, dans lequel à travers une exégèse, que le jésuite présente comme un Tableau, la Nature se lit comme un *arborium* créé grâce à une force divine (2011 : 103).

« Donc autant de créatures, & de pièces d'art, que vous y voyez, autant d'obligations tenez-vous d'honorer le Créateur, qui vous a tout donné ; autant de livres avec vous, à lire, à méditer, & autant de fleurs, & de fruits spirituels à cueillir pour la réflexion de vos âmes : ayez seulement bon œil, bon entendement, & bonne main, pour y bien voir, bien concevoir, & bien apprester les présents de Dieu... C'est un des exercices des grands serviteurs de Dieu » *[sic]* [Lyon, Pierre Rigaud, 1611, p. 475] (2011 : 103-104)

Par ailleurs, la minutieuse description que fait Louis Richeôme d'une coquille est reprise et analysée dans *Le jésuite et la limace*, un article écrit par Pierre Martin :

« Je vis à Lyon [...] l'an 1590 [...] une coquille de limace de mer qu'on me monstra, de la grandeur des nostres, estimée 400 escus. La matière d'icelle estoit nacre. La forme surpassoit de beaucoup la matière. Elle estoit évasée d'une bonne grace, ayant ses contours et replis tres-bien mesurés, et arrondis jusques à la pointe. Et ce qui faisoit le plus d'admiration, estoit le dehors tout couvert de l'enceinte d'un courdon perpétuel, alternativement enfilé de trois perles, et trois grains de corail rouge de pareil grosseur, en manière de chapellet, lesquels s'amointrissoient à mesure, que chascun rond devenait petit, et se perdoient au bout de la coquille, d'une façon autant admirable que gratuite à voir. Les marchans amoureux des richesses ont de coutume de contempler le profit en choses semblables : mais le Chrestien bien appris à trafiquer pour le ciel, y contemple le createur et gagne beaucoup plus que ne fait le marchand » *[sic]* (Louis Richeôme, *Trois discours pour la Religion Catholique* [1597], « Des miracles » p. 71-72) (Martin : 2013).

Pierre Martin dans son article poursuit avec le commentaire suivant sur la description de l'objet de la nature qu'a entrepris de faire Richeôme dans un but méditatif :

« Dans son discours « des miracles », Louis Richeôme évoque l'arc-en-ciel et enchaîne avec la description d'un merveilleux objet de curiosité, un coquillage. Merveilleux, pour le jésuite, parce que la beauté irisée de la coquille est rehaussée par un semis de points rouges qui épousent l'enroulement spiralé et décroissent progressivement jusqu'à devenir imperceptibles, faisant de l'objet de curiosité un instrument de méditation sur Dieu et l'infini » (2013)

Cette description de Richeôme et ce commentaire pourraient exprimer ce que ressent le fidèle à la suite de la contemplation de *Nature morte aux coquillages et au corail*. Jacques Linard semble répondre au texte du jésuite quelque 43 ans plus tard. Or, nous savons que Richeôme, cet initiateur de la littérature d'art, travaille en proximité avec des graveurs pour illustrer ses ouvrages (Le Pas de Sécheval : 12) ; de plus Jacques Callot (1592-1635) a gravé des séries pour la congrégation des Jésuites, *Vie de la Mère* et *Lux Claustri*. Parmi les ouvrages que Linard possédait figuraient des recueils d'emblèmes, des livres de prières et des gravures, dont ceux de Callot (Szanto 2002 : 38, 52). Le rendu naturaliste permet la substitution de l'objet à la peinture comme le suggère Borromeo (Jones 1988 : 267). Les artistes adhèrent au programme que formulent les *Exercices* de Loyola dans le but de refléter la grandeur de l'Évangile par leur art ; ainsi l'art religieux peut capter l'imagination, canaliser l'esprit du spectateur (Mâle 1951 : 4-6).

Outre la méditation de la nature, un autre aspect de l'enseignement artistique des Jésuites concerne l'énigme. Nous voudrions proposer que Linard ait construit sa toile comme une énigme, nécessitant un bagage pour décoder le message caché de la toile. Selon le Grand Robert, l'énigme est un élément du discours, énoncé proposant un sens ambigu ou obscur, sous forme de description ou de définition, et dont il faut trouver le sens intentionné. Son étymologie vient du latin *aemigma* et du grec *ainigma* : parole obscure, équivoque. Jennifer Montagu le montre bien dans son article, « *The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art* ». Les Jésuites incluent dans leurs enseignements, l'art pictural, cependant, ils n'enseignent pas l'histoire de l'art ni l'esthétique (1968 : 307). Ils l'utilisent et commandent souvent des énigmes picturales que les étudiants doivent élucider (*Idem*). Leur rôle éducatif leur permet ainsi d'influer sur le milieu artistique (*Ibid.*). L'énigme est introduite dans les cours des Jésuites afin d'aider à la rhétorique et aux discours. Au début, l'énigme a pour but de tester et de démontrer les connaissances de l'étudiant (*Ibid.* : 311-312).

En effet, l'art allégorique est très répandu dans l'art français du XVII<sup>e</sup> siècle, mais leur complexité nécessite des ouvrages écrits afin de les déchiffrer. Ces œuvres documentent l'art contemporain car elles reflètent l'attitude artistique du XVII<sup>e</sup> siècle. Cela ajoute donc une difficulté de lecture des œuvres d'art. Les écoles jésuites enseignent l'art de l'énigme par des

exercices pratiques. Instruisant la majorité des personnages influents en France, cette culture de l'énigme a certes eu un impact sur l'art de l'époque (Montagu 1968 : 307). Jacques Thuillier, spécialiste en peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle, le notait dans ses écrits : « L'exégèse religieuse maintient un penchant pour les sens cachés et la superposition des lectures : cela jusque chez les peintres » (2014 : 314). Selon nous, la toile de Linard reflète cette culture de l'allégorie par la multiplicité des communications qu'elle fait surgir et que nous analysons pour la première fois.

En somme, le tableau *Nature morte aux coquillages et au corail* naît de ce contexte culturel, où la Nature symbolise le Cosmos. Aussi, l'association du texte à l'image demeure un aspect clé dans l'éducation jésuite. La tradition humaniste de l'*ut pictura poesis*, instrumentalisée par les théologiens de cette congrégation, se généralise au sein des artistes et du public qui, familiarisés par ces méthodes de l'art sacré, peuvent lire le contenu des œuvres méditatives. Aussi il nous faut dévoiler ce discours emblématique auquel convie cette toile. Par conséquent, nous comptons faire une étude de l'iconographie de la Nature aboutissant à notre proposition de l'énigme que revêt cette toile du Musée des beaux-arts de Montréal dans la prochaine section.

## **I.3 Iconographie religieuse de la Nature**

### **I.3.1 L'utilisation des signes dans les images religieuses**

Toute une iconographie signifiante est à l'œuvre par le choix des objets de la Nature que fait Jacques Linard dans le tableau *Nature morte aux coquillages et au corail*. Nous avançons la proposition selon laquelle, la composition tripartite de la toile permet de la lire comme un triptyque : à gauche, le peintre représente la Crucifixion, au centre la Mise au tombeau et à droite, la Résurrection. Il s'agira de décrypter la communication spécifique que propose le peintre dans sa toile, qui s'inscrit dans la tradition de symbolisation de l'Église pour transmettre le dogme à l'ère post-tridentine. Pour cela il nous faut rappeler les sources de la symbolique des objets dans l'idéologie chrétienne et dans l'art sacré. Nous informerons sur l'usage des symboles dans le milieu religieux, leurs fonctions, leurs significations et la construction du message christique dans cette toile. En dernier lieu, nous postulons qu'une énigme se dévoile dans cette toile du Musée des beaux-arts de Montréal.

Dès le Moyen-Âge, les images religieuses ajoutent une dimension symbolique à la Nature servant ainsi à communiquer avec le spectateur. L'Église avait déjà pour coutume de figurer des animaux et des objets en leur donnant une signification pour expliquer ou narrer le dogme catholique. La tradition de la Nature comme vecteur de message religieux est loin d'être étrangère à la connaissance des fidèles comme nous l'avons vu précédemment. La bible regorge de cette symbolique à travers ses différents livres. La colombe du Saint-Esprit, l'agneau de Dieu en sont des exemples (Pastoureau 2012 : 117). Saint-Augustin (354-430) dans ses écrits *De Doctrina Christiana*, consacre un chapitre sur les signes, qu'il définit ainsi : « Un signe, en effet, est une chose qui, outre l'impression qu'elle produit sur les sens, fait qu'à partir d'elle quelque chose d'autre vient à la pensée... » (1997 Livre II, I : 137). Les objets peuvent donc porter une signification autre que leur valeur intrinsèque (1997 : 137). De plus, la fonction des signes permet de communiquer. La tradition de la symbolisation au sein de l'Église en guise de communication, date de la fin du IV<sup>e</sup> siècle avec saint Augustin :

« Les signes intentionnels sont ceux que tous les êtres vivants s'adressent mutuellement pour manifester autant qu'ils le peuvent les mouvements de leur esprit, tout ce qu'ils sentent et tout ce qu'ils pensent. La seule raison qu'on a de signifier, c'est-à-dire de faire des signes, est de mettre au jour et de faire passer dans l'esprit d'autrui ce que porte dans son esprit celui qui fait signe » (1997 Livre II, II, 3 : 139).

La représentation du tétramorphe édifié vers 1145-1150 illustre le propos de Saint-Augustin, devenu l'emblème des quatre évangélistes, l'Aigle remplace la figure de saint Jean l'évangéliste, qui selon les Pères de l'Église, se rapproche de la figure d'Ézéchiél dans l'Ancien Testament, l'Ange représente saint Matthieu, le Lion figure saint Marc et le Taureau symbolise saint Luc. Ces quatre animaux deviennent le symbole de Jésus-Christ (Pastoureau 2012 : 131). Cette façon pour les animaux de représenter les humains fait figure d'innovation au Moyen-Âge. Par exemple, à l'entrée ouest du Portail Royal de Chartres, au centre, figure le tétramorphe entourant la figure du Christ en majesté (Fig. 8). Dans l'enluminure, les bestiaires font voir les animaux en première instance. L'animal devient le sujet principal et quitte la place secondaire qu'il tenait jusque-là comme attribut ou accessoire, dans l'*historia* mis en image. Cette forme de représentation visuelle constitue un changement radical au Moyen-Âge. Nous poursuivrons notre parcours du signe pour dévoiler le discours des images religieuses.





Fig. 8 Portail Royal de Chartes, entrée ouest, *Tétramorphe*

Suivant cette idée, il convient d'abord de retracer l'origine du mot symbole, tant utilisé dans la religion occidentale. Le Grand Robert de la langue française informe que l'étymologie du mot symbole provient du latin chrétien *symbolum*, « symbole de foi », du latin classique *symbolus*, « signe de reconnaissance », et du grec *sumbolon* « objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler (*sumballein*) les deux morceaux ». L'ouvrage de Michel Pastoureau, *Symboles du Moyen-Âge, animaux, végétaux, couleurs, objets*, précise que le symbole dont le sens est lié à la doctrine chrétienne, a trait surtout au symbole des apôtres, soit le Crédo (2012 : 9). Ainsi l'utilisation du symbole dans la sphère religieuse va de pair avec l'emblématique de l'art visuel. La synecdoque ou le *pars pro toto* constitue le type de symbolisation le plus courant. Cette forme de figuration, où la partie représente le tout, se

rapporte au macrocosme et au microcosme. En tant que telle, la création de l'humain reflète l'image de l'univers dans sa totalité. L'être humain et tout ce qui l'entoure représentent un format miniature de l'Univers. Le culte des reliques à l'époque médiévale exemplifie cette forme d'évocation. Les reliques de saints, tel un morceau d'os, traduisent le saint en entier, la partie vaut donc pour le tout (2012 : 17). Ce raccourci effectué par les fidèles de l'Église se poursuit dans la tradition religieuse et se répercute dans les images. Au XVII<sup>e</sup> siècle lorsque les objets remplacent les êtres humains dans les œuvres de dévotion, la synecdoque s'observe comme pour le tableau de Francisco de Zurbarán (1598-1664), *Agnus Dei* (Fig. 9). L'image représente un agneau couché sur une table, évoquant le sacrifice du Christ pour la rédemption des péchés par la seule présence de l'animal. Selon nous, Linard utilise ce même procédé pour la toile du Musée des beaux-arts de Montréal, nous y reviendrons un peu plus loin dans ce chapitre.



Fig. 9 Francisco de Zurbarán, *Agnus Dei*

En outre, cette représentation visuelle des animaux s'accompagne d'une moralisation du message. C'est le cas pour le sujet des Cinq sens figurés par des animaux comme l'indique Carl Nordenfalk dans l'article *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art* (1985). Cette

tradition date des premiers encyclopédistes gothiques selon lesquels les animaux ont le sens plus développé que chez les humains, d'où leur représentation systématique des cinq sens. Nordenfalk nous rappelle que les très célèbres vers du théologien, hagiographe et encyclopédiste Thomas de Cantimpré (1201 — v.1272), l'expriment dans le *Liber de Naturis Rerum* (4, 1, 194). Ces vers remplacent les sens par des animaux :

« Le sanglier pour l'ouïe, le lynx pour la vue, le singe pour le goût,  
Le vautour pour l'odorat, l'araignée pour le toucher<sup>8</sup> » (1985 : 2).

Le bestiaire d'amours de Richard de Fournival illustre ces vers didactiques de Cantimpré au Moyen-Âge (Nordenfalk 1985 : 1). Rappelons que le bestiaire médiéval a une vocation didactique, morale et religieuse (Pastoureau 2012 : 118). Le concept moralisateur nous provient d'un autre exemple. La gravure datée de 1480 du monastère de Tegernsee en Bavière illustre la moralisation des animaux (Fig. 10), mais aussi leur juxtaposition au contexte religieux. Dans un but de confession, ces images publiées durant la première Renaissance mélangent les vices aux Dix Commandements et aux Cinq sens. Les deux premières rangées présentent les Dix Commandements, dont le septième figuré par un animal, le coq, traduit la luxure, suivis des cinq sens à la troisième rangée. Au bas de la page, nous constatons que des animaux placés côte à côte remplacent les sept péchés capitaux. (Paris, BnF, Cabinet des Estampes). L'auteur déchiffre l'image ainsi : le paon remplace l'orgueil, l'avarice est figurée par un loup qui attrape un agneau, la gloutonnerie par un porc, la colère par un lion, l'envie par deux chiens mordant le même os, la luxure par un coq et la paresse par un âne<sup>9</sup> (1985 : 4).

Cette tradition des signes persiste au sein des images de dévotion durant la Renaissance, toutefois, les animaux reprennent leur statut secondaire dans les images dévotes. À cet égard,

---

<sup>1</sup>Je traduis de l'original : *Nos aper auditu, lynx visu, simia gustu, Vultur odoratu praecellit, aranea tactu.*

<sup>9</sup> Je traduis de l'original : *Pride by a peacock, Avarice by a wolf which has caught a lamb, Gluttony by a pig, Anger by a lion, Envy by two dogs biting the same bone, Lechery by a cock and Sloth by an ass.*



l'iconographie de la Vierge constitue un bon exemple. Dans le cas de l'Annonciation, la Vierge est toujours en présence de l'Ange annonciateur, et est souvent accompagnée de la colombe, dans un sillon de lumière, métaphore de la présence divine. La fresque de Fra Angelico l'*Annonciation* faite pour le couvent de San Domenico à Fiesole l'illustre bien (Fig. 11) (Madrid, musée du Prado). L'Église médiévale récupère la colombe, ce symbole antique, associé à Vénus et à la volupté dans la tradition mythologique (Pastoureau 2012 : 141-142). L'Ancien Testament lie la colombe à la beauté, mais surtout, met en lumière son rôle de messagère de l'Arche de Noé, lui donnant la signification d'espoir et de paix (*Idem*). Cette figure de la colombe se répercute au fil des siècles dans la tradition chrétienne.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 10 Monastère de Tegernsee,  
*Les Dix Commandements, les Cinq Sens, les sept péchés capitaux*



Fig. 11 Fra Angelico, *L'Annonciation*

À la suite du Concile de Trente, les nouvelles règles iconographiques que propose Gabriele Paleotti dans son traité concernent l'utilisation appropriée des images et leur contenu adéquat. Il y traite notamment des symboles. Selon lui, la Nature peut se prêter à l'image pour la représentation des vertus et des actes vertueux. Un symbole sous-entend un concept avec une signification ayant du sens pour nos vies (Paleotti 2012 : 287).

« Ce que nous nommons de nos jours symbole, consiste d'habitude en différentes images, jointes afin de former un corpus, qu'ils soient humains, animaux, plantes ou autres choses parmi celles citées plus haut, représente un acte, vrai, vraisemblable ou feint, d'où résulte un autre sens bon et moralisateur. Par conséquent, un symbole proprement dit extrait de certaines choses un précepte universel servant une ligne de conduite morale, et nous montre le chemin de la vertu et le moyen d'éviter les vices<sup>10</sup> » (Paleotti 2012 : 287-288).

Ainsi, les écrits de Gabriele Paleotti montrent que la symbolisation a son rôle à jouer, une fonction à accomplir, il s'agit d'amener le spectateur à la vertu, et de l'éloigner du vice. La convention iconographique de la Vierge regorge d'attributs qui ajoutent à la signification de l'épisode mis en image. À titre d'exemple, la fleur de lys est souvent présente dans les Annonciations, et symbolise la pureté de la madone. D'autres images de la Vierge à l'enfant montrent un collier de corail au cou de l'Enfant Jésus. Or le corail, figure centrale du tableau de Jacques Linard ajoute une signification à la toile du Musée des beaux-arts de Montréal. Il nous faut donc brosser le parcours iconographique de cet objet pour mettre en lumière l'aura mystique qui l'entoure.

### **I.3.2 L'origine du corail**

La figuration du corail dans les images religieuses par sa couleur rouge intense évoque le sang du Christ (Goldfarb 2000 : 127). Cet objet capte l'attention dès l'Antiquité. Retraçons brièvement la longue tradition du corail. Déjà Pline l'Ancien (23-79 apr. J.-C.) mentionne à plusieurs reprises la double détermination du corail, avec Ovide (43 av. J.-C.-17 apr. J.-C.) c'est la poétique du corail que ces deux intellectuels de l'Antiquité popularisent (Schnapper 1998 : 22). « Ils durcissent dès qu'on les expose au soleil et se transforment en pierre précieuse », Horst Bredekamp dans son ouvrage, *les coraux de Darwin*, retrace l'histoire du corail et ses

---

<sup>10</sup> Je traduis de l'original: What we today call a symbol ordinarily consists of several different images joined together to make a certain corpus of figures, whether they be humans or animals or plants or any of the other things listed above, which represent some act true or verisimilar as it may be or even feigned, from which there inwardly results another good and moral sense. Hence a symbol, properly speaking, extracts from particular things a universal precept that serves the moral conduct of life and shows us the way to embrace virtue and shun vice.

significations au fil du temps. Il rappelle que « Depuis l'Antiquité, les coraux avaient une importance toute particulière, car ils permettaient d'incarner une image du monde dans sa totalité » (2008 : 103). Les coraux « ... étaient le signe de l'abondance de la Nature-artiste qui par la pétrification se révélait à l'homme dans toute sa beauté » (*Idem* : 103). Le corail avait des vertus magiques selon diverses croyances, il était considéré en tant que trésor de la mer (Morel 2004 : 269).

L'article de l'historien de l'art Sterling A. Callisen, « *The Evil Eye in Italian Art* », remonte à la source de la tradition du corail dans l'iconographie religieuse. L'auteur mentionne que, selon Pline, l'incarnation du corail comme amulette chargée d'un pouvoir sacré, protégeant contre tous les dangers, vient d'une croyance orientale, précisément de l'Inde. À cet égard, les enfants portent un talisman en forme de collier, accroché à leur cou pour les protéger (1937 : 454). Ainsi un collier de corail devait remédier à la croyance au mauvais-œil telle que généralisée en Italie (*Idem* : 455 ; Goldfarb 2000 : 127). Cependant la légende mythologique la plus populaire relate la création du polype, lorsque Persée dépose la tête de la méduse sur des plantes marines, le sang se fige et ainsi naît le corail (Bredekamp 2008 : 104). Les nymphes auraient répété cette opération et dispersé ensuite les semences de ces plantes dans la mer, d'où seraient nés les coraux, « pierres précieuses offertes aux hommes » (*Idem*). Cette dernière version confère au corail une aura de magie. D'après l'auteur, toutes ces légendes ont pu contribuer à la croyance générale en Italie au Moyen-Âge selon laquelle le corail avait des vertus magiques d'où son utilisation comme amulette pour les enfants (Callisen 1937 : 455).

La tradition chrétienne s'empare ensuite de cet objet mythique. C'est avec l'ouvrage du Dominicain Vincent de Beauvais, *Speculum Naturale*, la plus grande encyclopédie du Moyen-Âge qui rassemble un savoir naturaliste vers 1250, qu'une raison plus chrétienne est trouvée pour le corail protecteur (*Idem*). Beauvais mentionne que le corail chasse le démon car dans la Nature, il prend souvent une forme de croix (*Ibid.*). Seuls les coraux de couleur rouge et de couleur pourpre sont retenus comme emblèmes et rattachés au culte du sang du Christ, versé sur le Golgotha pour la Rédemption des péchés (Charbonneau-Lassay 2006 : 940). L'engouement des chrétiens fait du corail un matériau pour « l'ornementation des reliquaires de la Vraie



Croix » comme d'autres objets précieux (rubis, cornaline, jaspe sanguin) (*Idem*). Le très populaire ouvrage de saint Bonaventure, *Meditationes vitae Christi*, incitait à méditer sur la vie du Christ en 1260 et projetait des images d'une madone tendre, remplie d'amour pour son enfant. Le besoin d'une nouvelle iconographie de la Vierge coïncida avec le mouvement franciscain. Les églises voulaient avoir une image de la Madone à l'enfant reflétant cette tendance plus humaine (Callisen 1937 : 455). Callisen remonte à la source de cette croyance populaire et montre son assimilation à l'iconographie chrétienne. La motivation principale viendrait de l'ordre franciscain et leur insistance que le Christ enfant ait une apparence plus humaine, contrairement à la plus hiératique tradition byzantine (*Idem*). L'ajout du talisman de corail au cou de l'Enfant Jésus rendait l'image ressemblante aux enfants dans la société. Dans cette quête d'humanité des sujets sacrés, l'Enfant Jésus porte un corail, comme dans la tradition populaire (*Ibid.*). Ainsi apparaît le corail dans la convention iconographique du Christ. Cette tradition iconographique s'exporte à l'extérieur de l'Italie, notamment en Espagne et en Allemagne. *Le Retable d'Issenheim* peint par Matthias Grünewald vers 1516 montre l'exemple. L'Enfant Jésus que Marie tient dans ses bras joue avec un morceau de corail rattaché à une chaîne de billes (*Ibid.* : 457).

La symbolique du corail durant la Renaissance trouve également sa place dans l'iconographie de la Vierge. Andrea Mantegna (v. 1431-1506) dans la *Vierge de la Victoire* (Fig. 12), peint vers 1495-1496, y fait trôner un grand spécimen dans le centre supérieur de l'œuvre, au-dessus des figures de la Vierge et du Christ. L'article coécrit par Marilyn Aronberg Lavin et Miriam I. Redleaf, « *Heart and Soul and the Pulmonary Tree in Two Paintings by Piero della Francesca* » démontre brillamment comment l'artiste renchérit sur l'association entre le Christ et le corail dans *La conversation sacrée (Montefeltro Altarpiece)* (Fig. 13), 1472-1474 (Milan, Pinacothèque de Brera) et *La Madone de Senigallia* v. 1474-1478 (Fig. 14) (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche). Dans chacun de ces tableaux, le Christ enfant porte un collier de corail peint dans la forme d'un arbre pulmonaire infantile placé sur son thorax avec les proportions justes. Le corail, par sa forme naturelle, faisait penser à l'arbre de la crucifixion (2005 : 13). Cette stratégie compositionnelle de Piero della Francesca (1415-1492) renforce la mort physique du Christ. En le positionnant sur l'enfant endormi à la place anatomique de



l'organe pulmonaire, il fait ainsi référence à l'appareil respiratoire décrivant le moment où le Christ rend l'âme, « Jésus s'écria d'une voix forte : Père, je remets mon esprit entre tes mains. Et, en disant ces paroles, il expira<sup>11</sup> » passage que relate Luc (23 : 46) (*Idem* : 16). En somme, si nous revenons à l'étude de notre toile, nous déduisons que Jacques Linard use du *pars pro toto* quand il reprend cette connotation de sang du Christ à travers le corail qu'il place dans l'axe médian de l'image. Dans la nature morte méditative, la signification des œuvres est renforcée de trois manières, par la méthode du raccourci, comme nous l'expliquait Michel Pastoureau plus haut (2012 : 17), par la mémorisation et par la juxtaposition des objets (Jollet 2006 : 38-40 ; 100-104). Déjà nous pouvons constater que Linard, s'adressant à un public averti de la symbolisation, généralisée dans les images par les cours catéchétiques, peut alors composer une image sans personnages, il présente un récit crypté. Cependant, le message de l'œuvre ne s'arrête pas à ce seul objet, nous verrons ensuite le rôle de la juxtaposition du sujet peint, à travers entre autres, l'ajout des coquillages dans la toile ainsi que la méthode mnémonique à l'œuvre dans l'image.

---

<sup>11</sup> Partie du passage de Luc que reprennent les auteures Aronberg Lavin et Redleaf : « he gave up the ghost » ([sainte bible.com/luke/23-46.htm](http://sainte bible.com/luke/23-46.htm))



Fig. 12 Andrea Mantegna, *La Vierge de la Victoire*



Fig. 12 a Andrea Mantegna, *Vierge de la Victoire*, détail du corail

The Yorck Project (2002) *10.000 Meisterwerke der Malerei* (DVD-ROM), distributed by [DIRECTMEDIA](#) Publishing GmbH. [ISBN: 3936122202](#).



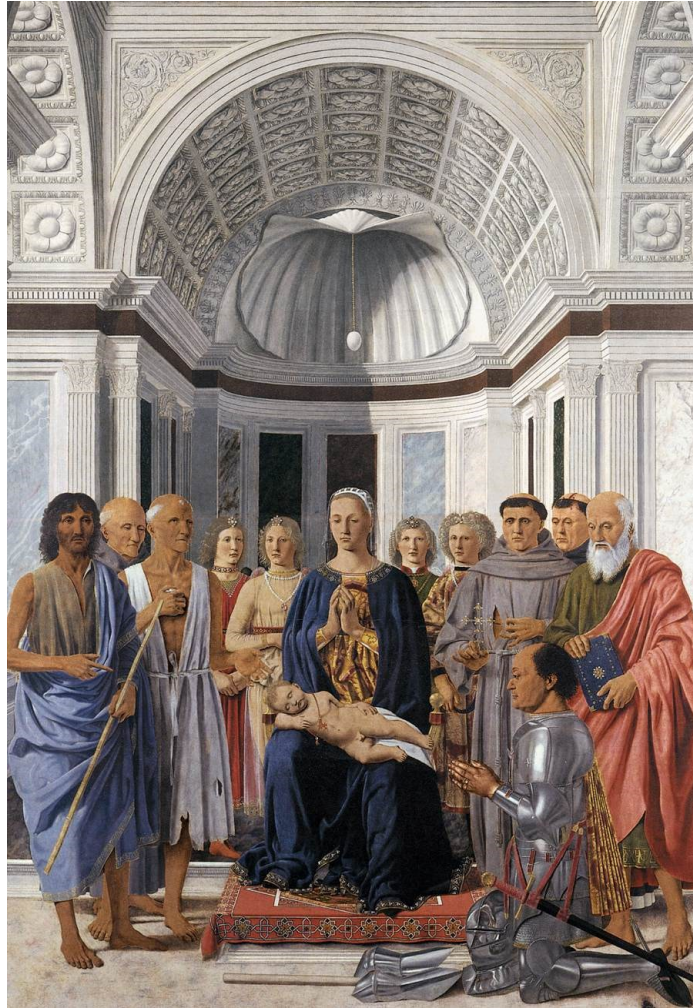


Fig. 13 Piero della Francesca, *La conversation sacrée*



Fig. 13a détail



Fig. 14 Piero della Francesca, *La Madone de Senigalia*

### I.3.3 La genèse du coquillage

Les coquilles représentent la mort et la Résurrection du Christ (Feuillet 2008). Venant des mers comme le corail, le mythe du coquillage date aussi de l'Antiquité. « Les Grecs les disposent dans les temples, la consacre à Vénus-Aphrodite qui crut on est née d'une coquille, elle incarnait un porte-bonheur » (Charbonneau-Lassay 2006 : 922). La légende popularisée par les images mythologiques concerne Vénus sortant des eaux. Est-il besoin de rappeler la très fameuse *La Naissance de Vénus*, peinte par Sandro Botticelli en 1485, et dans laquelle Vénus se tient debout sur un immense spécimen de coquille Saint-Jacques, représenté au centre de la toile d'où apparaît la déesse ? (Florence : Galleria degli Uffizi) Cette tradition mythologique est reprise par les chrétiens pour la figure christique. Les coquillages, comme les escargots, symbolisent la Résurrection (Charbonneau-Lassay 2006 : 922). Les images de dévotion de la Renaissance en font usage, comme le montre *La Conversation sacrée* (Fig. 13) de Piero della Francesca. La toile représente le plafond abritant les figures sous une énorme coquille Saint-Jacques.



Fig. 15 Giuseppe Arcimboldo, *L'Eau*



Les coquillages à l'ère de la chrétienté symbolisent l'être humain. Ils font partie des rituels funéraires. Or des ossements ont été trouvés accompagnés de coquillages. « Les peuples civilisés de l'Ancien Monde utilisaient les coquillages pour leurs sépultures, elles signifiaient le corps humain, dans son ensemble, l'enveloppe est le corps qui enferme le mollusque, l'âme [...] La coquille bivalve est aussi « rattachée à l'emblématique des sacrements, où elle figure le baptême par infusion » » (Charbonneau-Lassay 2006 : 921-922). Cette dernière référence au sacrement rappelle la provenance de ces objets, le corail et le coquillage sont figurés ensemble en 1566 par l'allégorie de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), *l'Eau* (Fig. 15). Avec des motifs marins, le peintre illustre le concept biblique des Éléments. Selon le récit de la Genèse (1 ; 1-2), la terre, l'eau, le feu et l'air forment les quatre éléments de la création de Dieu. On y voit divers animaux marins, dont le poisson, qui lui aussi symbolise le Christ. Ces exemples montrent la diversité de discours que peut véhiculer ce motif.

Par ailleurs la coquille,

« En tant qu'instrument de musique, elle est la voix des dieux, dans la production de sons puissants, parfois terrifiants. Elle permet l'appel spirituel, voire l'ordre céleste, de préparation au Jugement dernier. Elle accompagne les cérémonies et rituels sacrés, mais aussi les chants guerriers... Elle figure symboliquement l'entendement, l'ouverture intérieure à la parole divine » (Morel 2004 : 262).

Le coquillage est ainsi un objet hautement symbolique et sert de discours multiples à l'Église. Son symbolisme en fait un sujet où passe la communication religieuse, dans une fonction moralisante. Les objets naturels sont de bons exemples de la révélation de la parole divine par la nature. Nous croyons que Jacques Linard les utilise également à cet effet quand il dispose ses motifs avec une forte symbolique christique. Cette figure christique que matérialise la coquille est associée à l'histoire de *L'Annonciation* de Francesco del Cossa (1436-1478) peinte en 1470 (Fig. 16) (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister). Le texte de Michel Feuillet, *le bestiaire de l'Annonciation, l'hirondelle, l'escargot, l'écureuil et le chat*, rappelle que les animaux figurés avec les images religieuses portent un message moralisateur. La présence d'un escargot au bas à droite de l'image confirme la valeur symbolique de l'animal dans la narration religieuse. La métaphore que représente l'escargot s'explique car il se replie dans sa coquille pour hiberner, rappelant un tombeau, pour ne se réveiller qu'au printemps (2008).



Fig. 16 Francesco del Cossa, *L'Annonciation*



### I.3.4 La boîte de copeaux

La boîte de copeaux symbolise le tombeau du Christ (Nusbaumer 2006 : 34). Juxtaposée au corail, le message qui découle met en lumière de notre point de vue, l'épisode de la Mise au Tombeau. Pour retracer la tradition de la boîte de copeaux dans la liturgie chrétienne, l'analyse convaincante et détaillée d'Ingvar Bergström dans *Fons, Medicina et Scrinium Deitatis*, nous éclaire (1957). La boîte de copeaux servait de contenant des hosties sacrées. Pour argumenter sa thèse, Bergström s'appuie sur la contribution scientifique de l'ethnologue John Granlund<sup>12</sup>, qui explique l'historique de cet objet aux usages très variés et relate ses origines jusqu'à l'âge des Vikings. Le rapport de cette ancienne étude sur l'usage de la boîte de copeaux dans la liturgie chrétienne indique qu'elle sert à conserver les hosties selon une tradition ancienne (*Idem* : 16-17). L'apparition de cet objet dans des images associées à l'église montre que l'utilisation de la boîte de copeaux dépasse le cadre géographique de la Suède, la Norvège, la Finlande et le Danemark. Aussi Bergström propose des images dans lesquelles ce motif est juxtaposé à d'autres objets liturgiques, induisant son usage. Dans le panneau de marqueterie de Fra Raffaele da Brescia (1479-1538) (Fig. 17), l'image en trompe-l'œil divisée en deux par l'horizontale, représente au registre inférieur, un réveil et un crucifix appuyé sur une boîte de forme allongée. Le registre supérieur présente un livre, un Calice posé contre une boîte de copeaux. Or seul un type d'objet s'associe au Calice, utilisé dans la liturgie pour le vin de la communion, il s'agit d'une pyxide (1957 : 16). Le Grand Robert nous donne une ancienne définition du mot pyxide en tant que « petite boîte à couvercle où l'on plaçait l'Eucharistie », l'étymologie du mot vient du latin *Pyxis*, voulant dire coffret ou capsule, et du grec *Paxos* signifiant boîte, ajoutant que « Les anciennes pyxides sont à l'origine du ciboire et du tabernacle ». Par ailleurs, la notice du Victoria and Albert Museum, lieu de conservation de ce panneau, nous renseigne que ce type de panneau était créé en Italie pour les églises et les monastères. Ainsi, la métaphore de tombeau

---

<sup>12</sup> Granlund, John Einar Ludvig (1940), "*Träkärl i svepteknik*" *Nordiska Museets Handlingar*, 12, Doctoral Diss., Stockholm, 1940

du Christ trouve sa source par l'utilisation de la boîte de copeaux, celle de contenir l'Hostie, en d'autres termes, elle reçoit le corps du Christ selon la liturgie chrétienne.



Fig. 17 Fra Raffaele da Brescia, *Panneau*



Fig. 17 a Fra Raffaele da Brescia, *Panneau*

La présence de la boîte de copeaux comme objet liturgique est courante dans l'iconographie religieuse de la Renaissance. Cette fonction symbolique apparaît dans une image datant de 1440, appartenant à la collection Kress à New York, *La messe de Saint Martin de Tours*, peinte par un maître franco-rhénan (Fig. 18). Celle-ci représente un prêtre célébrant la messe et à sa droite, un cabinet contenant des objets liturgiques dont une boîte de copeaux (1957 : 17). Les deux aiguères identiques à côté de la boîte serviraient sans doute de burettes, ayant pour fonction de contenir l'eau et le vin de la messe. D'autres exemples de cette présence d'objets liturgiques se retrouvent dans les images de la Vierge. C'est le cas par exemple avec Piero della Francesca dans *La Madone de Senigallia* (Fig. 14). L'analyse de Federico Giannini et Ilaria Baratta, *La Madonna di Senigallia di Piero della Francesca: l'astratta poesia della luce*, permet de déceler les détails secondaires du tableau et porte une attention sur les objets en arrière-plan de l'image. Malgré leur apparence banale, il s'agit de trois objets centraux pour la liturgie chrétienne. Selon les auteurs, l'artiste représente un cierge Pascal, un Ciboire — soit une boîte de copeaux de forme circulaire, et un panier en osier où repose une toile blanche, évoquant le linceul (2017). Ces objets secondaires, traduits dans les natures mortes permettent la méditation grâce à leur valeur métaphorique. Ingvar Bergström en fait sa théorie dans un essai qui date de 1955, « *Disguised symbolism in 'Madonna' Pictures and Still-Life: II* », dans lequel il indiquait que la symbolique des objets secondaires des toiles religieuses, s'applique tout aussi pour les natures mortes aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (1955 : 342, 345 ; Revel 1958 : 62). Les nouvelles formes d'expression comme la nature morte transposent au premier plan des surfaces picturales des motifs qui auparavant tenaient une place secondaire dans l'iconographie religieuse, rendant le récit dépeint, conforme aux prescriptions du Concile de Trente (Bergström 1955 : 349).



Fig. 18 Maître franco-rhénane, *La messe miraculeuse de Saint Martin de Tours*

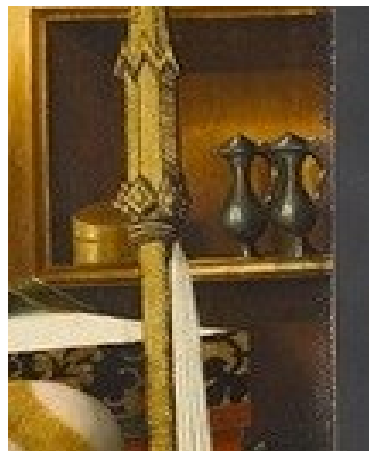


Fig. 18 a détail

### I.3.5 Les instruments de la Passion

Les instruments de la Passion, aussi connus du nom latin *arma christi* désignent les outils associés aux passages les plus importants de la Passion du Christ dans la symbolique chrétienne, comme la croix, les clous, la couronne d'épines, les tenailles, la main, et l'échelle pour ne citer que ceux-là, comme l'indique François Boespflug, historien du christianisme et ancien frère

dominicain (2000 : 156). Les arts visuels représentent fréquemment ce sujet dans les œuvres religieuses. Or, Jacques Linard utilise certains de ces objets – le clou, la corde, le panneau de bois rappelant le stipe, montant vertical de la croix, pour composer le tableau *Nature morte aux coquillages et au corail*. La présence des *arma christi* évoque la Passion du Christ. *La Déposition* de Pieter van Mol (1599-1650), peinte en 1630, conservée au Musée des beaux-arts de Montréal, constitue un exemple (Fig. 19). Cette œuvre représente la Descente de croix et au pied du Christ, au bas de la toile, nous reconnaissons parmi les armes du Christ, la couronne d'épines et trois clous ; ces objets entrent presque dans l'espace du spectateur, leurs obliques forment un triangle partant presque du cadre à la base du tableau, et se dirige vers la médiane de la surface picturale, ils orientent notre regard vers la figure pâle et éclairée du Christ mort descendu de la croix. Ces objets servent également à la méthode didactique des théologiens, pour instituer les connaissances religieuses aux fidèles (Jollet 2006 : 30-31). Par stratégie mnémotechnique, les instruments de la Passion servent de rappel visuel aux épisodes de la Passion, leur vue doit susciter un affect chez le dévot et une compréhension de l'*historia*, comme l'indique Larry Silver dans son article, « *Arts and Minds: Scholarship on Early Modern Art History (Northern Europe)* » (2006 : 358). Dans *Le Retable de Boulbon* du suiveur du Maître de l'Annonciation d'Aix, peinte en 1457 (Fig. 20) (Paris, Musée du Louvre), de nombreux instruments de la Passion sont figurés, notamment une main surgie du néant à côté du Christ peint à droite du Christ en haut du tableau ; elle rappelle la main qui a frappé le Christ (Jollet 2006 : 38-40). François Boespflug rappelle les épisodes auxquels renvoient les *arma christi* et nous n'en citerons que quelques-uns qui ont trait à la toile de Linard : les cordes évoquent le mauvais traitement, les clous et la croix traduisent la Crucifixion (2000 : 156). Étienne Jollet rappelle à juste titre la riche iconographie des objets dont la fonction première consiste à susciter d'autres images dans l'esprit du dévot, selon une structure de mémorisation datant du Moyen-Âge et encore présente aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles comme le montre ce tableau (2006 : 35-38). Jollet ajoute que la main « traduit bien le fait que les autres objets sont là non pas en tant qu'éléments participants du caractère réaliste de la scène, mais à titre de rappels d'épisodes passés » (2006 : 38-40).



Fig. 19, Pieter van Mol, *La Déposition*



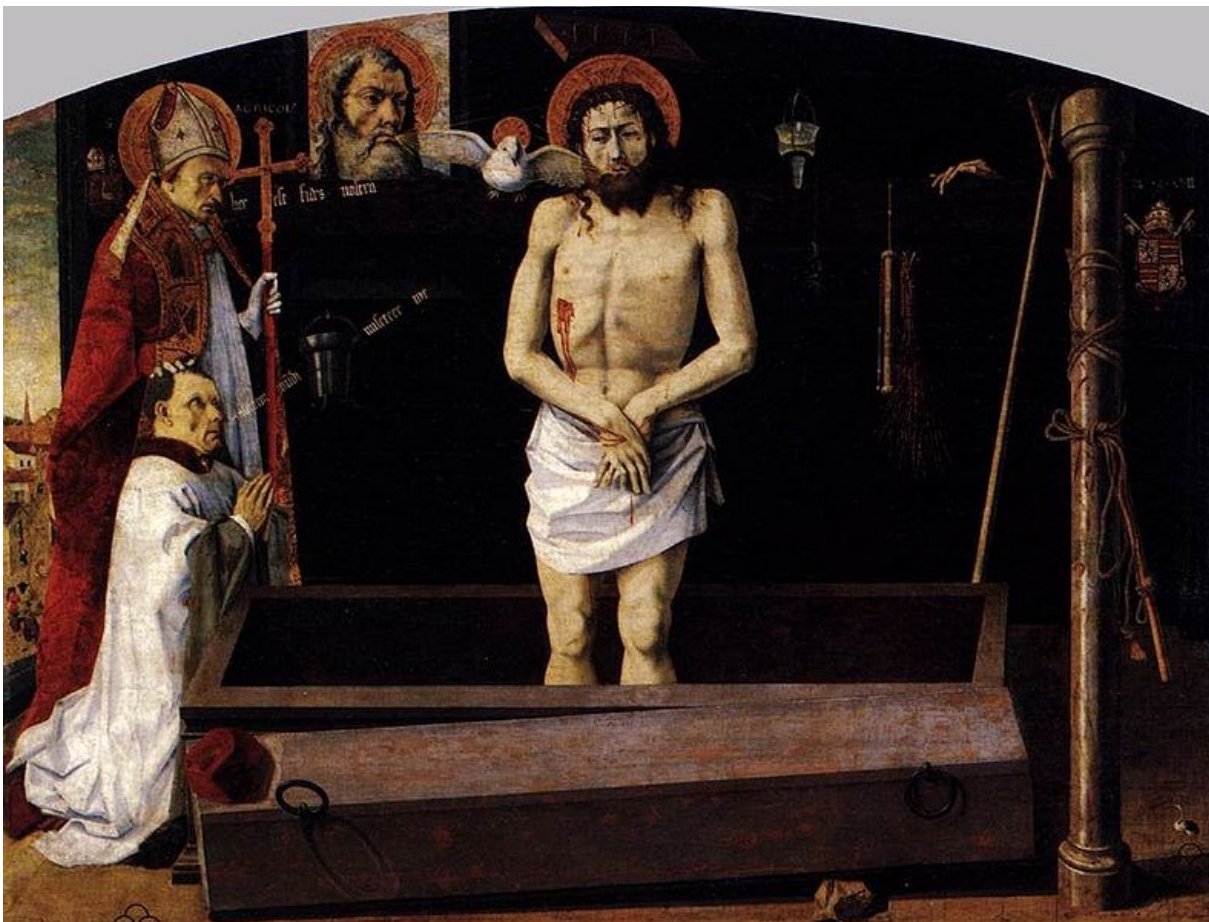


Fig. 20 Suiveur du Maître de *l'Annonciation*, *Le Retable de Boulbon*

En ce qui concerne notre toile *Nature morte aux coquillages et au corail*, nous supposons que Linard utilise ces motifs pour construire son discours grâce aux procédés mnémotechniques. Jacques Linard dans le tiers gauche de la toile, accroche à un clou un coquillage pendu au bout d'une corde, sur un panneau de bois traduisant le Crucifiement. Cette image rappelle donc la stratégie des religieux, par la simple vue des objets. Aussi, la symbolique du bois revêt toute une importance, le bois comporte une dimension de sacralité, de pureté, de sanctification au Moyen-Âge, il devient naturellement l'emblème de la sainte Croix (Pastoureau 2012 : 206-207). À l'opposé de la toile, trônant sur un piédestal, la coquille exprime la Résurrection (Charbonneau-Lassay 2006 : 922). Ce message est renforcé par le piédestal qui l'élève et le sépare des autres motifs, un écho à l'ascension du Christ. L'illustration de cet épisode sert

possiblement de source à Jacques Linard car la coquille reprend la position du Christ se tenant debout sur un tombeau à l'allure antiquisante dans l'art de la Renaissance italienne, comme nous le constatons dans *La Résurrection* de Pietro Perugino (actif en 1469-1523) conservée au musée Métropolitain de New York (Fig. 21). Jollet rappelle que les supports comme le tombeau, le piédestal s'équivalent et se rapportent à un autel (2006 : 82). La définition du Grand Robert de la langue française rappelle que l'association du mot autel aux divinités est ancienne : dans l'Antiquité c'est « une table pierre à l'usage des sacrifices offerts aux dieux », dans la tradition chrétienne : « la table où l'on célèbre la messe catholique ». En bref, ces objets utilisés au Moyen-Âge et à la Renaissance font partie de la mémoire collective (Silver 2006 : 358). Leur présence atteste d'une symbolique chrétienne à l'œuvre dans l'image. Et Michel Faré disait à propos du rôle dévotionnel de la nature morte :

« Il semble bien que l'ancienne valeur symbolique de l'objet à laquelle nos enlumineurs et nos peintres français sont restés attachés au cours du Moyen-Âge n'ait jamais été contestée. La chose inanimée n'a jamais cessé d'être un signe porteur d'une idée. Telle table rustique est moins faite pour apaiser nos faims quotidiennes que pour susciter en nous l'appétit d'une vie surnaturelle. La flamme menacée d'une bougie qui se consume rappelle la brièveté de notre passage terrestre et sur la boîte de copeaux, qui renferme quelques espèces matérielles, repose la carpe, l'ancien ΙΧΘΥΣ<sup>13</sup> des premiers chrétiens ; [...] Cette iconographie religieuse remplace les tableaux de dévotions » (1962 : 105).

---

<sup>13</sup>ICHTHUS (mot en grec ancien signifiant : poisson) : désigne un acronyme ou un acrostiche composant le nom de Jésus c'est-à-dire *Iēsous Christos, Theou Yios, Sōtēr* — Jésus Christ, fils de Dieu, Sauveur.



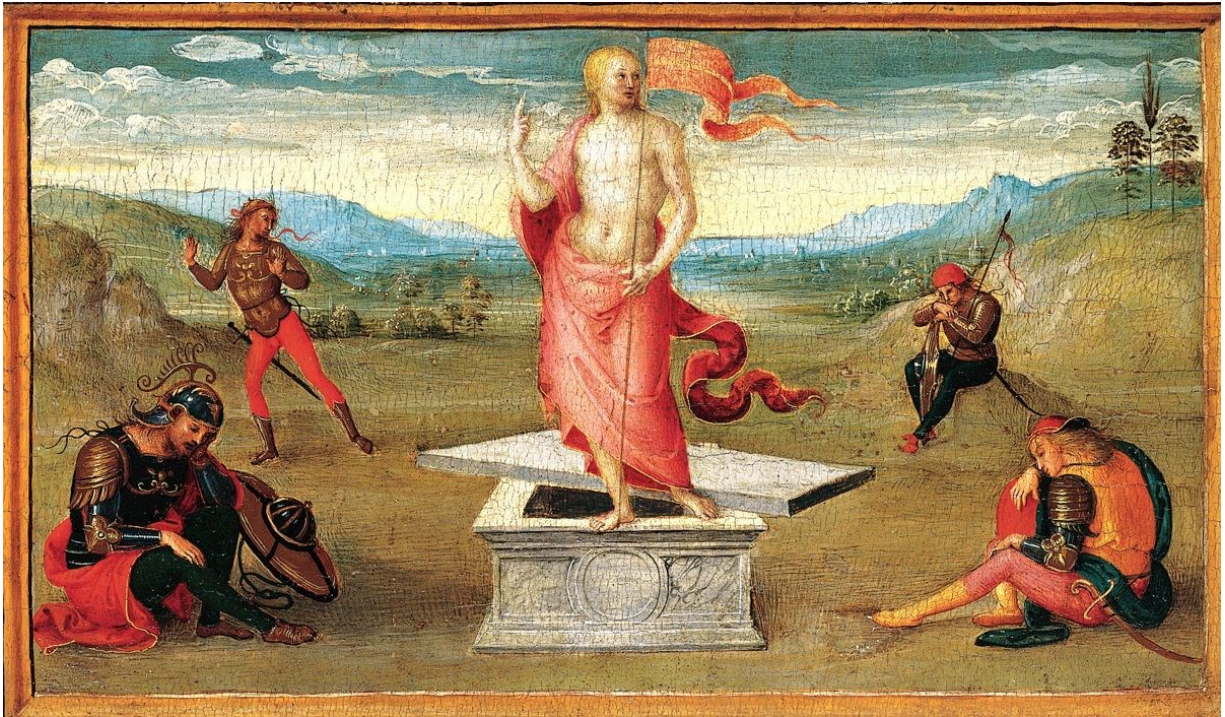


Fig. 21 Pietro Perugino, *La Résurrection*

### I.3.6 le dispositif de l'image

Au-delà de la signification religieuse des objets peints et explicités plus haut, l'agencement des objets brossés par Jacques Linard, ajoute, de notre point de vue, au discours de *Nature morte aux coquillages et au corail*. Il s'agit d'un message savamment étudié par l'artiste. Il va de pair avec le besoin d'une image bien construite par le peintre, nécessaire à l'omission de la figure humaine (Ribouillault et Weemans 2011 : 93-96). Selon Jollet, la nature morte comporte deux caractéristiques : analytique, soit chaque objet vaut pour lui-même ; et signalétique, c'est-à-dire « elle propose une mise en rapport des objets représentés avec un environnement » (2007 : 30). Effectivement, l'agencement des motifs dans la toile *Nature morte aux coquillages et au corail* obéit à ce principe qui prend toute son importance, car c'est de là que procède la communication visuelle (Ribouillault et Weemans 2011 : 93-96). Le choix du placement des sujets permet au spectateur de lire le discours muet inscrit dans la toile de Jacques Linard, procédé propre à toutes

les natures mortes de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle en France (Revel 1958 : 62). Jean-François Revel le disait déjà, Jacques Linard représente des objets peints pour eux-mêmes et en même temps donne une signification autre à la toile, car cette peinture tisse un rapport entre les objets et maintient une unité d'ensemble. Également nommé « nature morte disposée », ce qualificatif suffit à montrer la réflexion derrière la composition du tableau (*Idem*). L'auteur ajoute sur la communication que contient la nature morte de Jacques Linard :

« Pour comprendre ce procédé de mise en page, il faut se souvenir du fait que cette description d'objets est avant tout une « écriture », ici, la plastique est effectivement un langage chiffré qui doit être interprété, et traduit. Aucun tableau de Linard, aucune nature morte de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle ne se borne à être un simple rassemblement d'objets pittoresques : toutes ces œuvres sont des symboles » (1958 : 62).

Sur le renforcement de la symbolique par la juxtaposition des objets assurant une lecture emblématique de l'œuvre visuelle, Étienne Jollet renchérit et précise :

« La symbolique obéit en effet, en Occident, à un principe de contiguïté : c'est le motif voisin d'un autre qui est susceptible de donner un sens à ce dernier. L'accumulation des motifs les uns à côté des autres permet ce type de relation et va autoriser la construction de messages symboliques complexes. Ainsi de la *Carpe sur une boîte de copeaux et bouilloire* de Sébastien Stoskopff, l'image christique apparaît ici renforcée par la localisation du poisson au-dessus d'une boîte qui évoque directement un tombeau » (100-104).

Cette lecture que fait Étienne Jollet de la toile de Sébastien Stoskopff (1597-1657), *Carpe sur une boîte à copeaux*, datée de 1635 (Fig. 22) (Bremen, Kunsthalle), contemporaine de Linard, vient corroborer notre hypothèse de la Mise au tombeau représentée par le corail, indice du sacrifice du Christ dont le sang se versa sur le Golgotha. Placé sur une boîte de copeaux, signe de tombeau, la juxtaposition des motifs renvoie à un message similaire à celle de son contemporain Stoskopff, c'est-à-dire une emblématique christique.



Fig. 22 Sébastien Stoskopff, *Carpe sur une boîte à copeaux*

En bref, le travail que fait Jacques Linard dans sa composition est cognitif. C'est l'imagination du spectateur ou de l'amateur qui est chargée de reconstruire une histoire. La toile capte l'œil, active l'imaginaire et reconstitue les épisodes de la Passion du Christ à l'aide de signes. Du côté gauche, la poutre et le clou rappellent la crucifixion, la date 1640 située en position liminaire, renvoie à l'écriteau portant l'inscription INRI qui accompagne habituellement les images de crucifixion (Fig. 23a). Hendrick ter Brugghen (1588-1629) l'exemplifie avec sa *Crucifixion avec la Vierge Marie et Saint Jean* en 1624-1625 (Fig. 23) (New York, Metropolitan Museum). Cet épigraphe désigne *Iehsus Nazarenus Rex Iudaeorum*, relaté dans le récit de Jean (19, 19) comme l'indique François Boespflug, dans la série d'étude qu'il consacre au sujet de la Trinité, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460) : Sept chefs-*

*d'œuvre de la peinture* (2000 : 156). En outre, si l'on considère que la coquille est suspendue par le cou, évoquant *le Christ à la colonne*, tel qu'a pu le figurer Donato Bramante (1444-1514) v. 1490 (Milan, Pinacothèque de Bréra) (Fig. 24), les cinq autres protubérances de la coquille accrochée font alors écho aux cinq plaies du Christ. Le corail traduit le sang du Christ comme l'évoquait déjà Goldfarb (2000 : 127), mais aussi, formellement il évoque l'arbre de Jessé, symbole de la généalogie de Jésus-Christ. Les coquillages étalés en frise devant la boîte et le long de la surface picturale, se conforment à la typologie des natures mortes françaises des premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec des figures échelonnées sur tout le long du tableau (Sterling 1968 ; Revel 1958 ; Parks 1955). Cet arrangement rappelle que les coquillages font partie de sépultures ; alignés ainsi devant le « tombeau », ils renforcent la symbolique mortuaire (Charbonneau-Lassay 2006 : 921-922). Tous les motifs peints dans cette nature morte sont d'un format propice à l'intimité, pour l'exercice de méditation. « L'œuvre peinte exerce une puissance cachée. Les éléments qui la composent ne dépendent plus des objets originaux qui ont servi de prétexte lorsque l'artiste et son public s'abandonnent à l'incantation, à l'irradiance magique des choses représentées » (Faré 1962 : 313).



Fig. 23 Henderick ter Brugghen, *Crucifixion*



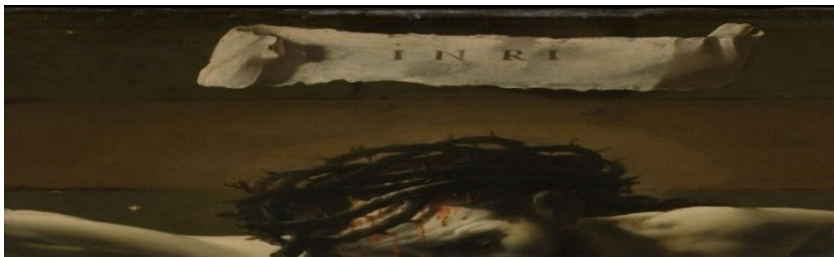


Fig. 23a ter Brugghen détail



Fig. 1a Linard, détail



Fig. 24 Donato Bramante, *Christ à la colonne*

Par ailleurs, la disposition tripartite de la toile de Linard remémore le dogme de la Trinité. Ce mystère très important pour l'Église, inscrit dans l'épisode de Matthieu (Mt 28, 19) (Halleux 2004 : 269), transposé en art visuel, trouve son apogée dans l'art gothique, soit les XIIe et XIIIe siècles (Boespflug 2000 : 7). Au cours de la première Renaissance, Masaccio en 1425, peint une version célèbre avec sa fresque *La Trinité* de l'église Santa Maria Novella, à Florence (Fig. 25). Il y représente les trois personnages presque superposés, qui constituent le dogme de

la Transsubstantiation, doctrine selon laquelle il existe un Dieu en trois personnes, le Père, le fils et le Saint-Esprit (Boespflug 2000 : 15). Au bas de la fresque, à hauteur d'homme, un squelette repose sur un tombeau, rappelant l'humain à sa finitude. L'inscription en italien : « *Io fu g [i] à quel che voi s [i] ete ; E quel chi sono voi a [n] cor [a] sare* », se traduit mot à mot par : « Je fus autrefois ce que vous êtes, et ce que je suis, vous le serez aussi » (Boespflug 2000 : 112). Il s'agit d'un *memento mori*, soit selon Encyclopaedia Universalis une : « expression latine signifiant « en mémoire des morts » s'applique à un crâne, un objet rongé qui rappelle la mort et son inéluctabilité ». La toile du Musée des beaux-arts de Montréal véhicule un discours similaire, à savoir que les coquilles et le corail hors de l'eau sont des animaux morts. Ce sont des squelettes jonchés devant le tombeau que traduit la boîte que donne à voir l'artiste au spectateur. C'est une véritable synecdoque visuelle qu'opère Jacques Linard au sein de *Nature morte aux coquillages et au corail*. Le message final bien intégré permet de deviner l'énigme. Par conséquent en déchiffrant cette symbolique chrétienne, le message de Rédemption s'impose comme solution clé de l'énigme.

Jacques Linard véhicule bien les codes de l'image de la Contre-Réforme, dont les thèmes servent à offrir au fidèle, le modèle de la vie du Christ. De fait, le discours des images post-tridentines invite à imiter l'exemple de résilience du Christ, à avoir la force de caractère que démontre ce martyr (Mâle 1951 : 151). L'image a pour but de montrer l'exemple, afin que le fidèle sache aller au-devant de la mort avec sérénité, elle rappelle que le sacrifice divin ouvre les portes du Paradis aux êtres humains. Aussi, les décrets du Concile de Trente stipulaient d'illustrer des exemples de saints, de miracles de Dieu et du Salut, dont les fidèles pouvaient se servir comme exemple de conduite (*Idem* : 206-216). Dans la France du premier XVII<sup>e</sup> siècle, où les morts sont légion, ce message offre certainement un espoir aux vivants. C'est un rappel que la récompense ultime est offerte aux chrétiens à leur mort.

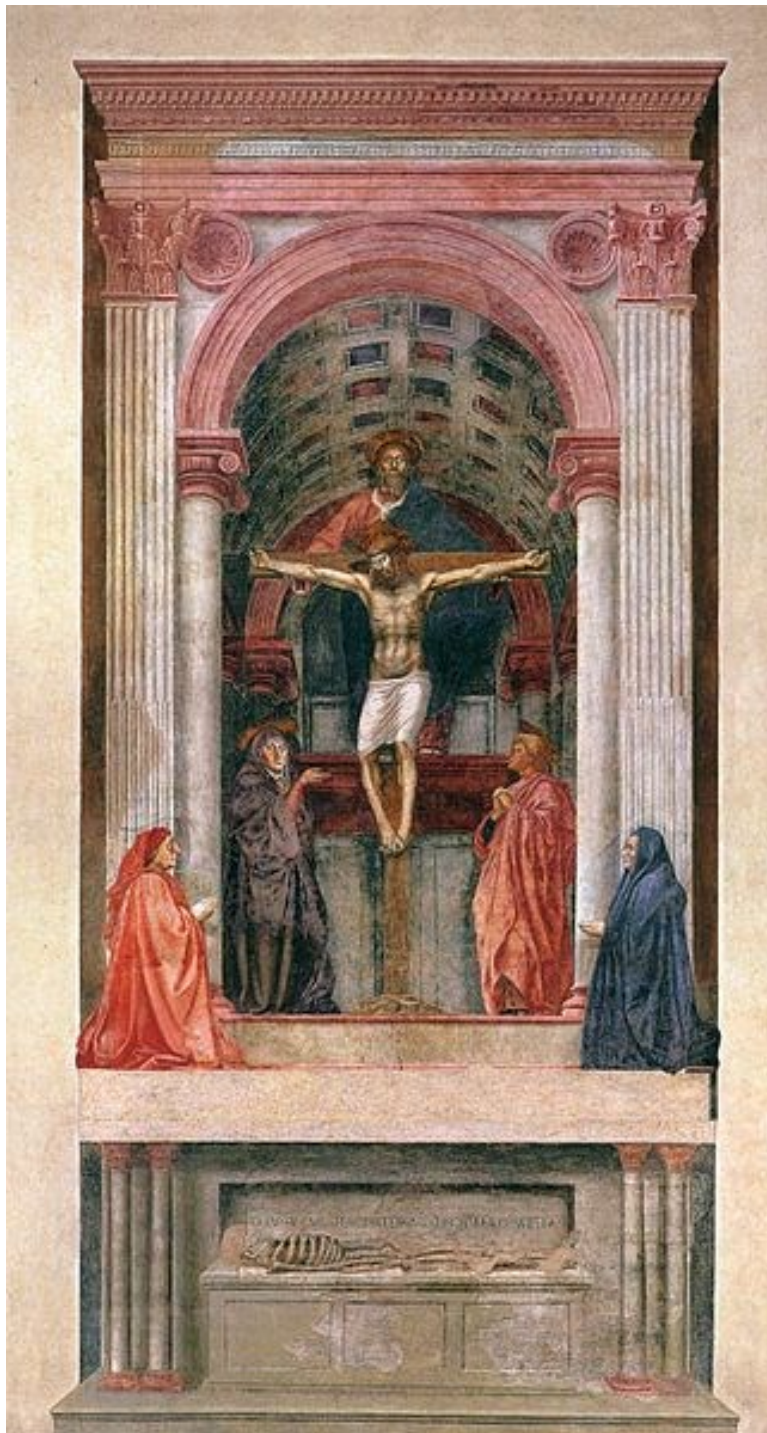


Fig. 25 Masaccio, *La Trinité*





Fig. 1 Jacques Linard, *Nature morte aux coquillages et au corail*

## Conclusion

*In fine*, les signes permettent de communiquer, et l'Église les utilise à cet effet pour la propagande religieuse. La fonction des signes consiste en l'ajout d'une valeur morale au message codifié que le fidèle apprend à connaître. Les animaux, les objets, les végétaux et les couleurs sont tous mis à contribution dans la symbolisation qui a lieu dans les images religieuses. Le fidèle s'habitue ainsi à lire les images emblématiques, où la mémoire est mise à profit, car les signes servent de rappel à l'histoire. La nature vue comme révélation de Dieu est un message mené à son paroxysme lors de la crise de l'Église avec la Réforme et la Contre-Réforme. Le lien entre la parole divine et la Nature est initialement théorisé par les Jésuites, et il s'ensuit une augmentation de la symbolique dévotionnelle de la nature, que reflète la nature morte en art visuel. Ce mode de pensée aussi théorisé par le cardinal Federico Borromeo, révèle une nature morte métaphysique, auquel contribue la beauté des créatures peintes dans les œuvres qu'il commande, permettant la contemplation. De plus, certains objets spécifiques, tels le corail, le coquillage, la boîte de copeaux revêtent une forte signification religieuse qui sert l'Église dans son discours moralisateur. De cette manière, l'histoire biblique se révèle dans *Nature morte aux coquillages et au corail*, par cette symbolique rattachée aux objets de la nature. Nous verrons dans le prochain chapitre, comment l'éclatement de christianisme mène les dévots en quête d'un support à la religion, ils trouveront dans la philosophie antique un complément idéal à la philosophie chrétienne.

## Chapitre II — Une moralité d'influence païenne :

### Le néo-stoïcisme et la peinture de l'Antiquité

Et le jeu de la constance consiste principalement à supporter vaillamment les malheurs pour lesquels il n'est pas de remède.  
Montaigne, Ch. 92, *Les Essais*

#### Introduction

La forte production littéraire des humanistes en France guide la réflexion vers une éthique. Cette floraison de textes influe certainement le milieu des arts plastiques. L'intention de ce chapitre vise à montrer le rapport du tableau *Nature morte aux coquillages et au corail* de Jacques Linard, à une moralité prenant sa source dans l'Antiquité. L'historien de l'art Mickaël Szanto, s'appuyant sur de nouveaux documents d'archives, révèle des informations jusqu'alors inconnues sur cet artiste. Il suggère avec raison de poser un regard sur l'œuvre de Jacques Linard en rapport au contenu de la bibliothèque de l'artiste. La présomption que nous établissons dans ce chapitre suppose un contenu néo-stoïcien dans la toile de Linard. L'article de Szanto révèle l'intérêt de Jacques Linard pour ce courant de pensée issu de l'Antiquité et renouvelé au XVII<sup>e</sup> siècle (2002 : 40). En prenant appui sur ce travail de recherche, nous visons une démonstration de la teneur morale de la toile du Musée des beaux-arts de Montréal.

D'abord, nous rappellerons les notions de la philosophie stoïcienne, dite du Portique, et illustrerons la valeur esthétique qui l'accompagne. Par la suite, nous effectuerons un survol des bases du courant de pensée appelé néo-stoïcisme, et montrerons aussi l'importance de la figure de Sénèque, un des théoriciens majeurs du stoïcisme. Nous verrons que la nature morte devient un vecteur de communication éthique marquée par l'usage d'allégories. Nous explorerons les vanités car elles participent de notre point de vue, au discours que Linard construit dans cette toile. En quatrième lieu, nous illustrerons la corrélation du tableau *Nature morte aux coquillages et au corail* à l'esthétique de l'art issue de l'Antiquité. Pour finir, nous verrons que les rôles du spectateur et de l'amateur théorisé par les stoïciens et repris par les humanistes trouvent un écho dans la toile *Nature morte aux coquillages et au corail*, et participent à élever l'art de Jacques Linard à un discours proprement philosophique.

## II. 1 Les stoïciens et leur philosophie de l'art

L'école philosophique nommée stoïcisme ou philosophie du Portique, fondée en Grèce au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., doit son nom au premier lieu de rencontre de ses adeptes, sous un portique, traduit du mot grec *Stoa*. Sa doctrine consiste à enseigner aux adeptes à mener une vie exemplaire, à l'aide d'une pratique de morale et de vertu. Le stoïcisme prône un choix de vie ascétique, selon lequel tout pratiquant peut atteindre la sagesse, la paix d'esprit ou de l'âme, une constance, la domination des passions en faisant toujours appel à la raison dans les décisions de la vie courante (Brunschwig ET Egli 2017).

L'ouvrage de Mary-Anne Zagdoun synthétise leur philosophie de l'art par une démarche où l'esthétique et l'art sont mis en corrélation. L'auteur définit d'abord l'art selon les stoïciens, l'art ou *ars*, initialement définit comme des techniques et des savoirs régissant une activité. À ce titre, les Beaux-Arts tout comme l'art de méditer en font partie. La doctrine du stoïcisme développe une vision particulière de l'art qui impacte le milieu artistique durablement. Notre analyse concernera ainsi cette doctrine de l'art, pour en faire ressortir les caractéristiques menant à la sagesse. La philosophie de l'art du stoïcisme contribue à cette quête de morale et de vertu. La pratique d'une vie de sagesse permet d'associer l'art à un but autre que la *mimesis* qui prévaut à l'Antiquité. Pour les stoïciens, l'art se doit d'être utile, car c'est ce qui lui permet d'avoir une fin éthique (Zagdoun 2000 : 24-30). Cette utilité permet à l'art de mener à la sagesse (*Idem* 2000 : 37). Selon les stoïciens, l'art peut influencer quand il est chargé d'une communication, c'est-à-dire, quand il est disposé, quand il recèle des idées, des sentiments, des émotions. Et en retour, le spectateur doit être disposé pour recevoir ce message de l'art. La disposition se réfère alors à la définition datant du XVII<sup>e</sup> siècle que nous procure le Grand Robert de la langue française, soit l'aptitude à faire quelque chose en bien ou en mal, la faculté, l'inclination, la prédisposition, la tendance. La vertu constitue aussi une disposition importante pour les stoïciens, il s'agit d'une disposition acquise. L'art et la vertu peuvent s'assimiler, ce qui rend l'art utile. Quand l'art imite la nature, il prépare l'esprit au bien et fait de l'être humain, un être de vertu (Zagdoun 2000 : 221-222). Pour les stoïciens, l'art est une vertu, il permet de créer des

objets (*Idem* 2000 : 11-15). L'architecture à cet égard constitue un exemple intéressant, car cet art doit se conformer à un but, ce côté utilitaire rejoint cette fonction essentielle donnée à l'art dans la philosophie stoïcienne (*Ibid.* : 34).

Mary-Anne Zagdoun poursuit en indiquant la nouveauté de cette doctrine. Les stoïciens donnent une nouvelle signification à l'art. Partant de la théorie du signe que partagent différentes écoles philosophiques, un signe se définit en tant que « vérité évidente grâce à laquelle une vérité qui n'est pas évidente se trouve révélée » (*Ibid.* : 147). De cette théorie, la raison et le langage jouent un rôle de perception de l'art, amenant ainsi un nouveau regard sur l'art. L'art constitue alors un amalgame de signes voués à l'interprétation auquel participe le spectateur avec son langage. Cette explication que donne le spectateur, permet à l'art de participer à sa vie intérieure et s'ajoute au concept de la *mimesis* (*Ibid.*). La reconnaissance du sujet est primordiale, d'où l'importance de la ressemblance de l'objet fictif à la réalité. Selon les stoïciens, l'art se définit comme un ensemble de signes et symboles en vue d'un décodage. (*Ibid.*). Aussi nous porterons notre attention à ce rôle utilitaire des arts dans le cadre de cette recherche sur Jacques Linard, car nous supposons que sa toile *Nature morte aux coquillages et au corail* contient un discours issu de cette doctrine païenne. Les stoïciens assignent une fonction importante aux arts figurés, celle de communiquer à travers des signes dans le cadre de la logique, et en éthique, l'art s'exprime par une forme allégorique, faisant du langage un passage nécessaire au déchiffrement des symboles exprimés. « Retrouver la réalité dans l'œuvre d'art, expliciter l'œuvre d'art par un langage porteur à la fois de réalité et d'imaginaire, l'insérer dans un système d'interprétation qui n'est plus la simple représentation de ce qui existe, c'est en cela que consiste l'attitude épistémologique des stoïciens dès l'Ancien Portique » (*Ibid.* : 31).

Par ailleurs, Mary-Anne Zagdoun précise que la quête de l'art chez les stoïciens ne se fait pas pour le plaisir, mais pour son utilité : « Le plaisir et l'utilité sont presque toujours liés chez les stoïciens. Le plaisir de l'art n'existe que pour permettre à l'art de servir à l'avancement de la vie morale, « l'art pour l'art n'existe pas chez les Stoïciens » (*Ibid.* : 213). Par le plaisir qu'ils dispensent, les arts sont liés à la théorie stoïcienne des passions. Par leur utilité, ils se rattachent à la vie morale. » (*Ibid.* : 211). De plus, selon cette école philosophique, l'utilité de l'art sert

surtout aux moins instruits, ils apprécient mieux la joie qu'il procure. L'enseignement éthique et le contrôle des passions concernent le novice. Ainsi la joie et l'utilité sont entremêlées dans l'art. « Cette recherche de l'utile dans l'art conduit, à un niveau plus élevé, à donner à l'art une fonction religieuse (*Ibid.* : 213). Cette conception de l'art qui perdure est cohérente à l'utilisation que fait l'Église des objets d'art, tel que nous le démontrons dans le chapitre I, où l'on constate qu'au sein religieux, la nature morte de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle participe à la vie intérieure du dévot.

## **II. 2 Qu'est-ce que le néo-stoïcisme ?**

Ce courant de pensée nommé néo-stoïcisme consiste en une synthèse entre le stoïcisme et le christianisme. L'ouvrage de Jacqueline Lagrée, *Le néo-stoïcisme : une philosophie par gros temps*, explique bien la teneur de ce renouveau philosophique. Trois périodes s'en dégagent : le stoïcisme ancien avec Zénon de Citium (v. 334-262 av. J.-C.), Cléanthe (v. 330-232 av. J.-C.) et Chrysippe (v. 279-206 av. J.-C.) ; le stoïcisme moyen avec Posidonius (135 – 51 av. J.-C.) et Panéti<sup>us</sup> de Rhodes (v 185-110 av. J.-C.) ; et le stoïcisme romain, dit impérial avec Sénèque (v. 4 av. J.-C.-65 apr. J.-C.), Épictète (V. 55-135 apr. J.-C.), et rendu célèbre par l'empereur Marc Aurèle (121-180 apr. J.-C.). (Marceau 1973 : 15-29). Le philosophe et humaniste Juste Lipse (1547-1606), fait redécouvrir le système stoïcien et ses modalités par la traduction des thèses antiques, il réévalue la théorie de la connaissance et de la physique de cette philosophie avec son ouvrage, *De Constantia* (Lagrée 2010 : 11). Ce livre, paru en 1584, concerne l'étude de la vertu qui caractérise le néo-stoïcisme, soit la constance (Morford 1991 : 142, 159). Traduit de multiples fois, ses 80 éditions témoignent de son énorme succès. L'ouvrage compare le stoïcisme et le christianisme (Lagrée 2010 : 23). Le renouveau des idées anciennes intègre la doctrine catholique (Marceau 1973 : 17-23). Les humanistes chrétiens considéraient que le Stoïcisme recelait des vérités correspondant au christianisme tels les concepts du devoir et celui de la domination des passions. (*Idem.* : 22-24). « Selon le Stoïcisme, le bien de l'être humain et des autres existences repose sur la réalisation de son but, son but se déduit de la nature ; la nature

de l'être humain réside dans sa raison <sup>14</sup>» (*Ibid.* 1973 : 17). L'éthique néo-stoïcienne consiste en une morale qui appelle à élever l'âme de l'humain, presque à la hauteur de Dieu, elle apprend par ses exercices à travailler sur soi, elle fait aspirer à un bien être. Cette morale montre à l'humain comment atteindre une quiétude de l'âme, à avoir une constance en travaillant sur soi, pour garder « en toutes circonstances l'égalité de l'âme et la fermeté de jugement » (Lagrée 2010 : 141).

Selon cette doctrine, la pratique de la philosophie morale est importante. Des règles de vie concrètes, peu nombreuses et simples permettent à l'adepte d'atteindre la sagesse. Les devoirs à accomplir sont divisés en trois catégories, envers Dieu, autrui et soi-même. Le respect des autres, similaire aux commandements du christianisme ; se respecter en prenant soin de soi et de son corps (*Idem* : 108-109). La finalité de cette philosophie consiste à faire de l'adepte, quelqu'un qui malgré les malheurs d'une vie reste constant, qui recherche la paix de l'âme en vivant conformément à la nature comme le formulait Sénèque. Tels sont les préceptes fondamentaux stoïciens présent dans l'éthique néo-stoïcienne : suivre-nature et la constance. (*Ibid.* : 104). Cette école de pensée accorde une grande importance à la notion de vertu qu'elle associe à la nature qui elle est assimilée à Dieu (Zagdoun 2000 : 49). Pour Lipse, l'être humain doit obéir aux lois de la nature, c'est-à-dire, obéir aux ordres de Dieu et de la raison, il doit imiter Dieu par la vertu (Lagrée 2010 : 105). L'être humain doit suivre sa tendance naturelle qui aboutit au bien.

Dans ce courant de pensée, agir bien signifie agir selon la nature qui est Dieu ; utiliser sa raison et sa volonté pour demeurer honnête et convenable, guidant vers l'ataraxie, soit la paix de l'âme (Lagrée 2010 : 106). Cette doctrine consiste aussi à apprendre à faire fi de la mort (Maurens 1966 : 39). Ces notions se transmettent aux arts figuratifs par les allégories que nous analyserons un peu plus loin. Juste Lipse fait des émules un peu partout en Europe, et notamment en France avec Guillaume du Vair (1566-1621) qui s'inspire de l'auteur flamand pour *son Traité*

---

<sup>14</sup> Je traduis de l'anglais : « According to Stoicism, man's and other being's good is the attainment of its end; its end is deduced from its nature; the nature of man is his reasons » (Marceau 1973 : 17)

*de la constance et consolation es calamitez publiques* en 1590. D'autres philosophes tel le Français Pierre Charron (1541-1603), contribuent à disperser ce mode de pensée avec *La sagesse* en 1601 (Lagrée 2010 : 33). Cette pensée s'installe durablement en France où certains délaissent la pensée religieuse pour une pratique de sagesse laïque (Blunt 1983 : 134). Faisant partie des sciences libérales, le néo-stoïcisme, comme la plupart des sciences philosophiques, est divisée en trois parties : la logique ou philosophie rationnelle, la physique ou philosophie naturelle, et la morale ou philosophie pratique (Lagrée 2010 : 33). Ce renouveau de philosophie antique aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles intègre le domaine des arts entraînant une résurgence de la peinture allégorique et le goût pour l'Antiquité (Lagrée 2010 : 177).

Nous postulons que *Nature morte aux coquillages et au corail* fonctionne également comme une allégorie de la constance et de la sagesse. Le néo-stoïcisme devient en France, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle un ancrage moral, auquel une partie de la population se rattache. La maîtrise de la passion fait partie de l'esprit du XVII<sup>e</sup> siècle (Maurens 1966 : 23-32). Les travaux des humanistes de la Renaissance suscitent l'intérêt pour l'histoire de l'art antique. D'abord, le néo-stoïcisme se propage en Europe, après les redécouvertes et les traductions des auteurs anciens comme Sénèque par les humanistes. Les textes diffusés contribuent à la connaissance de la philosophie et leur succès assure la multiplication des ouvrages (Lagrée 2010 : 14-20). Ce courant philosophique se mélange alors à la sphère culturelle. Les doutes creusés dans la foi des croyants, suivant les luttes acharnées des différentes factions religieuses, rendent nécessaire un support autre que la religion (Marceau 1973 : 17-19). Dans la préface écrite par Jacques Fach, l'éditeur précise la pensée de Guillaume du Vair écrivant sur la constance durant le siège d'Henri IV à Paris en 1590, montrant par-là que la pensée néo-stoïcienne servait bien à accompagner les contemporains de Jacques Linard durant des temps difficiles :

« Aussi songea-t-il, le déchaînement de la guerre, qu'une œuvre telle que celle-ci était propre à soutenir l'âme parfois vacillante des foules, et quand un souffle d'enthousiaste résolution eût passé sur l'âme française, il lui parut que l'élite intellectuelle de notre pays devait être plus sensible qu'en tout autre temps à des accents d'une fermeté si noble, d'un patriotisme si ardent, d'une inspiration si sereine » (1915 : 1-2)

Ainsi, le néo-stoïcisme fait des adeptes d'une pratique vers la sagesse. Il s'intègre dans la culture de la première modernité, et renforce l'argumentaire religieux. Les écrits de Guillaume du Vair visent la population française, afin de combler les paroles religieuses d'une exhortation à la constance et à offrir une consolation aux guerres, disettes et maladies précédant l'investiture de Henri IV (1915 : 16). Ceci vaut d'autant plus pour Jacques Linard, qu'il vient de la ville de Troyes, anciennement prospère avec son commerce et ses manufactures, mais appauvrie à la suite de ces malheurs, auxquels on doit ajouter une augmentation de la charge fiscale (Szanto 2002 : 27). Cette pensée philosophique intègre aussi le discours littéraire et les pièces de théâtre : *Le Cid* de Pierre Corneille (1606-1684), contemporain à Jacques Linard, paru en 1637, en constitue un exemple. Il exhorte à user de sa raison et à mettre de côté la passion (2009). Ce nouvel intérêt pour les travaux anciens ajoute une moralité aux représentations artistiques par le biais de la philosophie. L'essor des thèmes allégoriques illustre notamment cet aspect éthique comme nous le verrons plus loin (Jollet 2007 : 28). La multiplicité des traités de sagesse imprimés en France et sur le reste du continent au Grand Siècle indique l'engouement de cette pensée de sagesse (Lagrée 2010 : 22-25). D'ailleurs, la popularité de la figure de Sénèque dans l'art figuratif témoigne de l'intérêt de la sagesse antique au XVIIe siècle.

### **II. 3 L'influence de Sénèque dans le néo-stoïcisme**

De tous les philosophes du Portique, ce sont les leçons de Sénèque qui retiennent le plus l'attention. Les vertus de la constance, de la force d'âme, de la sagesse sont celles mises de l'avant dans ce courant de pensée que Juste Lipse popularise (Lagrée 2010 : 195). En effet, le *De Constantia* de Lipse prend forme à partir des écrits de ce philosophe du Stoïcisme romain. Cette influence se répercute dans le cercle d'amis de l'auteur néo-stoïcien, comme le démontre Mark Morford dans son ouvrage *Stoics and Neostoics : Rubens and the Circle of Lipsius*, Elle est évidente notamment dans l'œuvre de Pierre Paul Rubens (1577-1640), artiste à succès connu en France, notamment pour la série de portraits allégorique de Marie de Médicis. Dans son œuvre, l'impact du néo-stoïcisme se remarque à travers la figure imposante de Sénèque. Deux œuvres phares de l'artiste à succès, contemporain de Jacques Linard, figurent le philosophe de l'Antiquité. Il s'agit de *La mort de Sénèque* (Fig. 26) (Paris, Musée du Louvre), où un portrait



en pied représente le personnage (Morford 1991 : 184-186) ainsi que *les Quatre philosophes* (Fig. 27) (Florence, Palazzo Pitti). Cette fois, Rubens représente dans son tableau le philosophe stoïcien de l'époque romaine par un buste antique et un Juste Lipse représenté au centre de l'œuvre, pointant, dans un livre, un passage de Sénèque (Lagrée 2010 : 177). Juste Lipse par ses travaux d'édition des ouvrages de Sénèque popularise ce philosophe de l'Antiquité (Lagrée 2010 : 22). D'autres artistes montrent la portée que connaît le néo-stoïcisme sur leurs travaux. Claude Vignon (1593-1670), compatriote et ami de Jacques Linard peint *La mort de Sénèque* en 1635 (Fig. 28) (Paris, Musée du Louvre). En Italie, un Luca Giordano (1632-1705) figure ce même sujet en 1684, et cette influence se prolonge au XVIII<sup>e</sup> siècle quand Jacques Louis David (1748-1825) reprend ce thème en 1773 (Petit Palais, Paris). Dans le genre de la nature morte, la *Vanité* de Simon Luttichuys (1610-1661) (collection privée), un peintre anversois, représente un buste antique de Sénèque qui accompagne d'autres bustes et statues mis en arrière-plan sur une table et entourés de livres, d'un miroir de forme sphérique qui surplombe la surface remplie d'objets symboliques (Fig. 29). Cette familiarité avec le thème de Sénèque au XVII<sup>e</sup> siècle se conjugue pour Jacques Linard à une connaissance plus approfondie de l'auteur stoïcien, puisque l'artiste possédait l'œuvre complète de Sénèque (Szanto 2002 : 40). Cela suppose donc que les moralités que véhicule Sénèque sont familières aux contemporains de Jacques Linard. Par ailleurs, nous pensons que la toile du Musée des beaux-arts de Montréal montre un parallèle avec les thèmes qui parcourent l'œuvre de Sénèque. Dans ses tragédies, la force d'âme transparaît dans ses personnages. *L'otium* mène le Sage vers la contemplation. Parmi ses ouvrages, ses 2 dialogues : de *La tranquillité de l'âme* et *Du loisir*, sont protreptiques, c'est-à-dire, qu'ils exhortent moralement le sujet, ils ont pour but de le guider vers une vie de contemplation.



Fig. 26 Pierre Paul Rubens, *La mort de Sénèque*



Fig. 27 Pierre Paul Rubens, *Les Quatre philosophes*



Fig. 28 Claude Vignon, *La mort de Sénèque*





Fig. 28 Simon Luttichuys, *Vanité*,

## II. 4 L'éthique néo-stoïcienne : une quête de sagesse par l'image

Puisque l'art doit servir de messenger, il devient un intermédiaire pour inciter les humains à atteindre un niveau de sagesse (Zagdoun 2000 : 215). L'art contribue au progrès de la vie morale, il s'agit de guider la raison vers la lecture du message que recèle l'image. Ainsi, pour les natures mortes et les peintures de paysage, l'artiste agence les éléments qui composent sa toile et choisit des motifs de vertu, comme indiqué au chapitre I. La popularité de certains thèmes démontre l'essor du néo-stoïcisme dans le milieu artistique. L'œuvre de Pierre Paul Rubens, ami de Juste Lipse, traduit bien la philosophie morale de l'époque. Le stoïcisme chrétien de son temps y trouve sa place par la morale et par la valeur artistique qui traduit admirablement le caractère essentiel du philosophe (Prosperetti 2009 : xv). Son chef-d'œuvre *La mort de Sénèque*,

illustre bien le propos (Fig. 26). Mark Morford dans son analyse indique que le philosophe y est représenté dans une posture qui deviendra le standard des représentations. Le tableau figure le stoïcien à l'article de la mort, représenté debout, la détermination se lit sur son visage. La toile illustre la force d'âme qu'a eue Sénèque quand il a dû se donner la mort ordonnée par l'empereur Néron (37 – 68 apr. J.-C.). Cette mort devient célèbre par ce comportement courageux du philosophe, au point d'en faire une figure exemplaire aux temps difficiles de l'âge classique. Cette image offre un rappel à maintenir une constance, devant les aléas de la vie. Sénèque y est un parfait exemple en cela qu'il agit dans son dernier acte comme il l'a tant prêché dans ses écrits. Il est à noter aussi que l'éthique néo-stoïcienne sépare la morale du contexte religieux. *La mort de Sénèque* le montre aussi : un sujet païen dont le but est d'élever l'âme du spectateur vers des pensées plus sages, pour atteindre une paix d'esprit (1991 : 184-186). Anne Mary Zagdoun rappelle que l'art et les passions étant très liés, les stoïciens prêtent attention au plaisir, surtout le plaisir esthétique. L'art suscitant la passion de l'âme, les stoïciens ont voulu l'écarter de son fond passionnel, et lui chercher une valeur éthique. « Tous les textes stoïciens, en particulier sur la musique et la poésie, font état d'une influence de l'art sur les passions de l'âme ». (2000 : 215). Les stoïciens cherchent donc à détourner l'art des passions qu'il suscite et le canalisent vers une fin éthique. Ainsi les stoïciens en dignifiant l'art et en montrant sa beauté, en ont fait un instrument efficace (Zagdoun 2000 : 216).

En plus d'être méditatives, les natures mortes contiennent une valeur moralisatrice. Nous illustrerons ainsi quelques exemples de cette éthique laïque au sein de natures mortes des milieux connus en France, comme celui des Flamands. Les représentations de ces éléments de la nature contribuent au cheminement vers la sagesse. Ces figurations d'objets naturels servent alors de support visuel pour rappeler au spectateur les principes de vertu. Les choses inanimées sont utilisées pour signifier quelque chose : « elles symbolisent la vie physique ou intellectuelle de l'homme ; elles aident aussi à moraliser ». (Faré 1962 : 113). En effet, selon la philosophie du Portique, la logique, soit le *logos* ou discours, sert la sagesse (Lagrée 2010 : 33). Les scènes de marché et de cuisine des peintres Pieter Aertsen (1508-1575) et Joachim Beuckelaer (1533-1574) servent d'exemples. L'historien de l'art Günter Irmischer l'explicite avec précision dans son article, *Ministrae voluptatum : Stoicizing Ethics in the Market and Kitchen Scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer*, sur cette thématique des natures mortes de ces deux artistes.

Il démontre la rhétorique stoïcienne que contiennent les toiles de ces artistes, les rattachant au *De Officiis* de Cicéron. Il illustre par un argument bien étayé, le lien qui unit ces images moralisatrices à l'auteur Stoïcien. Dans le *De Officiis*, Cicéron considère négativement les bouchers, cuisiniers, pâtisseries et autres représentants de métiers qui ont un rapport à la *voluptas*. Le plaisir du palais et le plaisir charnel sont ce à quoi renvoient ces ouvriers intermédiaires, peints par Aertsen et Beuckelaer, avec l'étalage de leurs produits. Cependant, à l'arrière-plan de ces scènes, un épisode religieux est souvent relaté, de format très petit, et visible seulement après coup. La toile de Pieter Aertsen, *L'Étal du boucher*, peint en 1551 en est un exemple (Fig. 30) (Caroline du Nord, Musée des Beaux-Arts). Selon Irmscher, la scène religieuse rappelle qu'il ne faut pas succomber à la passion, dans ce cas-ci, au plaisir charnel. Mais la leçon moralisatrice n'est visible qu'après que le spectateur a plongé dans la délectation des motifs peints. La toile représente une scène de marché avec une abondance de pièces de viande. À gauche du tableau, une fenêtre s'ouvre sur un paysage dans lequel des personnages prennent place, ils sont représentés dans un format miniature. Ces figures à peine visibles correspondent à l'histoire de la Sainte Famille faisant l'aumône. Ce thème tire son origine de l'épisode de la Fuite en Égypte dans lequel est raconté l'exode de Joseph, Marie et l'enfant Jésus pour échapper au Massacre des Innocents, histoire relatée dans l'évangile selon saint Matthieu (2, 13-23). Le rappel du spirituel est la constante dans ces œuvres. Il sert à amener le spectateur sur la bonne voie de réflexion dans sa contemplation. S'il est déjà convenu entre les historiens que les natures mortes du XVI<sup>e</sup> siècle ont un contenu moral, Irmscher dans son essai, précise la teneur stoïcienne des toiles de Aertsen et Beuckelaer au *De officiis* de Cicéron, comme source de leur discours (1986). Les artistes utilisent aussi l'allégorie pour communiquer une éthique (Zagdoun 2000 : 31). Nous verrons plus loin quelques exemples de ce type d'images morales.



Fig. 30 Pieter Aertsen, *L'Étal du boucher*

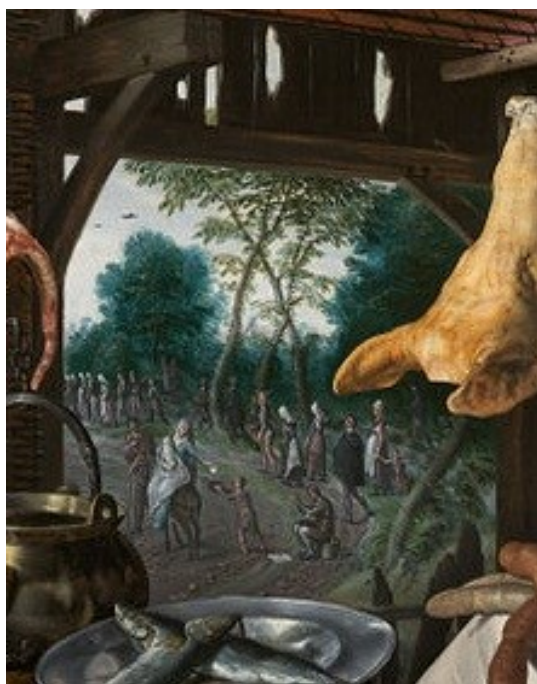


Fig. 30 a détail



## II. 4.1 Les allégories : Les vanités

Les natures mortes de vanité offrent une communication morale particulière. Nous croyons que *Nature morte aux coquillages et au corail* représente une forme allégorique similaire à la vanité par la valeur éthique analogue qui s'en dégage. L'expression visuelle de la vanité résulte d'un syncrétisme qu'exprime bien l'historien de l'art Alain Tapié : « avec le regain d'actualité antique dès la Renaissance, ce thème majeur de la spiritualité chrétienne s'est vu conforté par la redécouverte des maximes stoïciennes. Ce genre de représentation visuelle est un exercice d'élévation de l'âme, un rappel à viser la sagesse » (1990 : 17). Nous nous appliquerons dans cette partie à montrer le rapport de notre objet d'étude au discours que contient la vanité. L'allégorie dans le cadre des arts visuels, se définit par le Grand Robert de la langue française en tant qu'œuvre dont chaque élément évoque symboliquement l'élaboration d'une idée ; elle permet alors de transmettre un message efficacement. Si de prime abord, *Nature morte aux coquillages et au corail* ne comporte pas d'objets typiques de la vanité, nous postulons que le discours inscrit renvoie à la même finalité. Ce type de nature morte symbolise la fragilité de l'homme devant l'inéluctabilité de la mort. L'engouement se fait sentir en France pour ce genre de nature morte, dans lesquelles figure un discours nouveau de la mort. C'est une nature morte dans laquelle sont figurés des objets symboliques, notamment le crâne, un symbole incontournable. D'autres objets tels que la bougie, la clepsydre, la fleur sont emblématiques de la vanité, se référant à la mortalité de l'humain et à sa fragilité (Mérot 2001 : 49). En France dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, ce genre de la vanité consiste en un style simple, ascétique, introduit dans ce pays notamment par Jacques Linard. Il en serait le précurseur, ou à tout le moins, il est l'un des premiers artistes à en donner une interprétation austère. (Coatalem 2014 : 40-59). Nous illustrerons des exemples de vanité conformes à la convention iconographique et montrerons que le propos peut-être réinterprété, offrant un renouvellement de cette allégorie. Nous commencerons avec le tableau *Vanité à l'œillet*, 1640-1645, peinte par Jacques Linard (Fig. 31) (Madrid, Musée du Prado). La toile figure dans un cadre serré, un crâne posé sur un livre. À gauche du plan pictural, un œillet se détache sur le fond noir. Dans le catalogue d'exposition, *Les vanités dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle*, Alain Tapié précise sur la vanité : « La figure de l'homme est absente même si le symbole du crâne évoque, dans une

ambiguïté volontaire, la fragilité de l'existence humaine et l'espoir de la Rédemption par le sacrifice du Christ » (1990 : 17). Le tableau au sujet similaire *Vanité à la bougie* explicite cette pensée avec la sentence sortant du feuillet : « Voilà comment nos beaux jours deviennent » (Fig. 32) (collection privée). Ce discours qui prend sa source dans l'Ecclésiaste (1 ; 2), « Vanité des vanités, tout est vanité », transmet un message visuel moralisateur (Mérot 2011 : 48). Ce type de nature morte est véhiculé en France par les artistes du Nord (Coatalem 2014 : 40-59). La vanité est une nature morte qui convie à préparer la mort dans un état de méditation. Elle rappelle la futilité des possessions matérielles. La toile d'Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678) *Le songe du chevalier* (Fig. 33) (Madrid, Musée des Beaux-Arts de San Fernando) peint vers 1650, est une parfaite illustration des vanités de l'excès. Le peintre a figuré, à gauche, un jeune chevalier endormi. Un ange le surplombe, portant un phylactère avec l'inscription latine : *Aeterne Pungit Cito Volat Et Occidit*, — que l'historien de l'art Norbert Schneider traduit ainsi : Il pique éternellement, il s'envole vite et détruit (tout)<sup>15</sup> (2003 : 206) —, il attire le regard vers la droite de la toile où figure une table sur laquelle est placé un amoncellement de richesses. Les symboles de la vanité se traduisent notamment par la présence de deux crânes placés sur un livre ouvert sur la table ; des cartes à jouer représentent le vice, une horloge figure le passage du temps. D'autres objets, comme les pièces de monnaie, symbolisent la richesse. S'agit-il d'un jeune homme qui rêve ou d'un mort ? À tout le moins, le tableau évoque la vanité de ces biens terrestres, qui ne s'emportent pas quand arrive la mort.

---

<sup>15</sup> Norbert Schneider désigne l'équivalent de cette phrase dans le poème *Tout n'est qu'orgueil* d'Andreas Gryphius (1616-1664), « La gloire des hauts faits doit s'envoler comme un rêve (2003 : 81).



Fig. 31 Jacques Linard, *Vanité à l'œillet* (musée du Prado)<sup>16</sup>



Fig. 32 Linard, *Vanité à la bougie* (Collection privée)

---

<sup>16</sup> Une erreur d'illustration semble s'être glissée dans le catalogue de Nusbaumer ainsi qu'à la Frick Art Reference Library entre la *Vanité à l'œillet* (1640-1645) du musée du Prado et *Vanité à la bougie* (1644), collection privée, anciennement de la fondation Gustav Rau. La même photographie est utilisée pour représenter ces deux œuvres, soit la *Vanité à la bougie* de la collection privée ; nous montrons ici ces deux toiles dont le motif est semblable.



Fig. 33 Antonio de Pereda y Salgado, *Le songe du chevalier*

Par ailleurs, le répertoire des objets de nature qui font partie des collections entre dans la convention iconographique des vanités (Tapié 1990 : 17 ; Bergström 1983 : 154). Leur association au luxe et leur symbolique liée à la fragilité et de l'éphémère les rendent propices au contenu moral que véhicule le thème de vanité (*Ibid.*). Aussi, supposons-nous que Jacques Linard, dans *Nature morte aux coquillages et au corail*, évoque le caractère transitoire de la vie humaine. Déjà, cette iconographie est présente dès la fin du siècle précédent, telle que la montre Georg Hoefnagel (1542-1601) avec *Dolor : allégorie de l'hiver*, dès 1589 (Fig. 34) (Musée du Louvre, Paris). Il y figure au centre, un corps de chauve-souris coiffé d'un crâne. Le dessin est entouré d'objets de curiosité, dont un coquillage au bas, à gauche du vélin. *Une allégorie des Vanités de la vie humaine*, peinte vers 1640, de la National gallery de Londres de Harmen

Steenwijck (1612-1656) (Fig. 35), associe aussi un coquillage à un crâne ; de même que Simon Renard de Saint-André (1614-1677) qui, dans sa *Vanité et instruments de musique* datée vers 1650 (Musée des Beaux-Arts, Marseille) (Fig. 36), juxtapose deux conques et un crâne, illustrant ce même message de brièveté de la vie. Aussi, dans *Vanité au papillon*, peinte en 1634 (collection privée) (Fig. 37), Jacques Linard associe également le coquillage à ce discours de la vanité en le représentant à côté du crâne, l'inscription — un *Memento mori* — est visible sur la feuille où se pose un papillon (Nusbaumer 2006 : 48-49). Par ailleurs, cette association du papillon au crâne existe déjà dans l'Antiquité, tel le *Memento mori* figuré dans une mosaïque de Pompéi du Musée national archéologique de Naples (Fig. 38). C'est le passage de la vie qui est figuré dans cette image. Le crâne indice de la mort, se superpose au papillon, symbole de l'âme qui repose sur la roue de fortune. Cette mosaïque témoigne de l'existence de la valeur éthique de la nature morte déjà durant l'Antiquité. Sébastien Stoskopff (1597-1656) quant à lui, a peint dans *Statuette, livres, boîte de copeaux et coquillages*, un dispositif où les coquillages et la boîte de copeaux sont communs au contenu de *Nature morte aux coquillages et au corail*, un discours indéniablement proche de la vanité. Les statuettes renvoient à l'homme et sa fragilité, comme les bulles (Jollet 2007 : 88). En somme, mort et résurrection du Christ sont représentés, comme pour la toile de Jacques Linard, mettant le spectateur devant le spectacle du monde, microcosme évoqué à travers les objets exotiques comme les coquillages et les coraux (Jollet 2007 : 160).





Fig. 34 Georg Hoefnagel, *Dolor: allégorie de l'hiver*

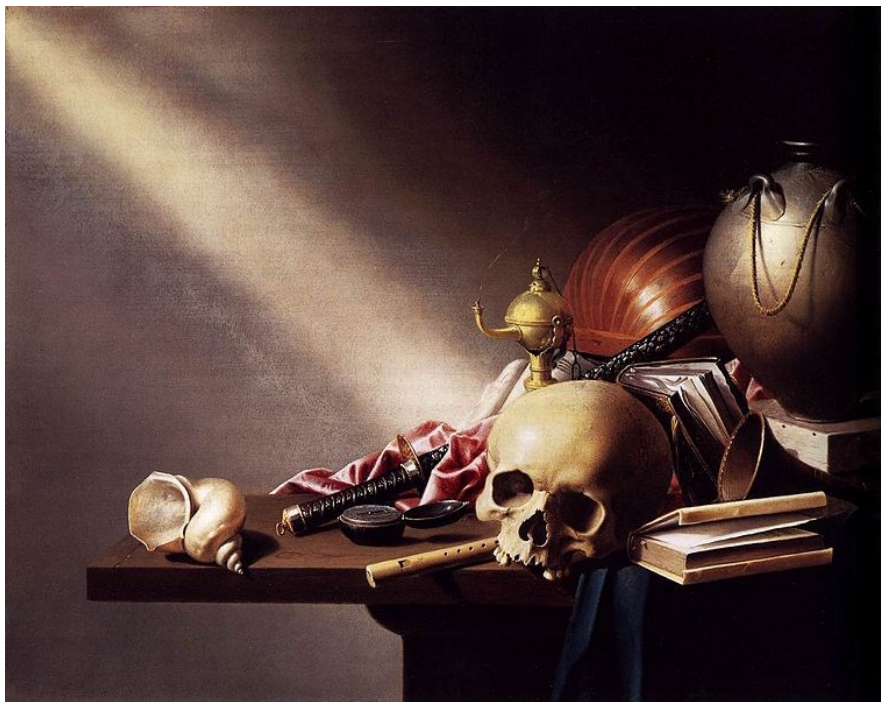


Fig. 35 Harmen Steenwijck, *Une allégorie des Vanités de la vie humaine*





Fig. 36 Simon Renard de Saint André, *Vanité aux instruments de musique*

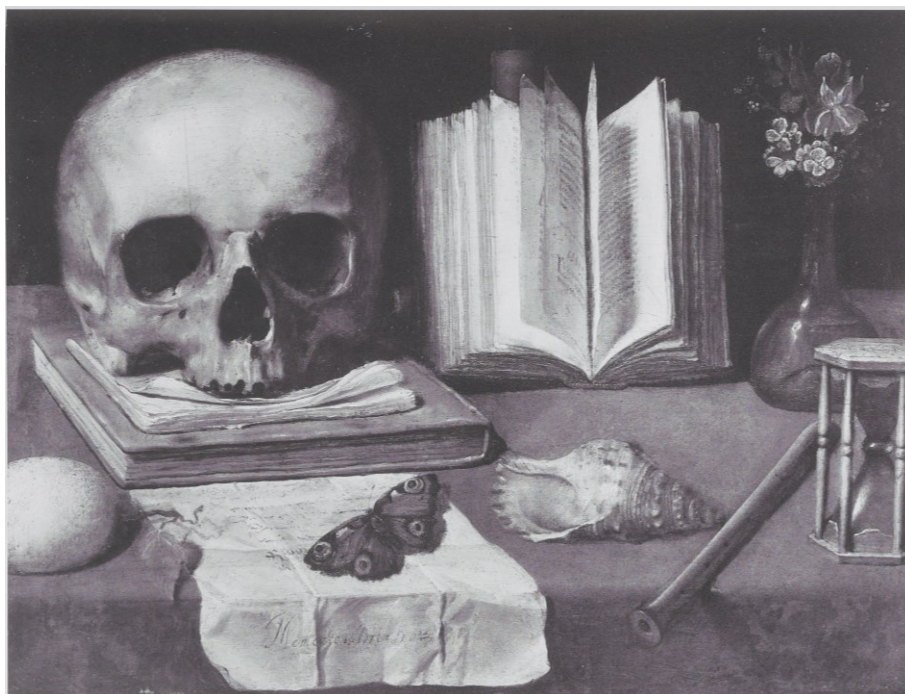


Fig. 37 Jacques Linard, *Vanité au papillon*



Fig. 38 Mosaïque de Pompéi, *Memento Mori*



Fig. 39 Sébastien Stoskopff, *Statuettes, livres, boîte de copeaux et coquillages*

Enfin, il est un autre exemple de vanité, qui reprend l'emblématique de ce genre sans utiliser la codification habituelle, que nous trouvons similaire à la démarche atypique de Jacques Linard dans *Nature morte aux coquillages et au corail*. La contribution d'Alain Mérot, historien spécialiste de la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle, *Les vanités de Poussin*, illustre la manière dont Poussin s'y prend pour mettre en image le discours de la vie éphémère, en innovant dans ses compositions. L'invention de Poussin est d'ajouter une moralité à ses paysages qui vont dans le même sens qu'une vanité, et qui se superposent à une peinture d'histoire. Donc, le thème de la vanité avec Poussin est sous-jacent dans ses œuvres, telle est la thèse de cet essai (Mérot 2011 : 50-51). D'abord Alain Mérot rappelle la teneur néo-stoïcienne se rattachant aux philosophes français Michel de Montaigne (1533-1592) et à Pierre Charron. Pour cela, il met en exergue certains passages des correspondances envoyées par Poussin au collectionneur et patron des arts Paul Fréart de Chantelou (1609-1694) :

« Mais à la fin, quoiqu'il m'arrive, je me résous de prendre le bien et de supporter le mal. C'est une chose si commune aux hommes que les misères et disgrâces, que je m'émerveille que les hommes d'esprit s'en fâchent et ne s'en tient plutôt que d'en soupirer. Nous n'avons rien en propre, nous tenons tous à louage ».

« ... ceux qui connaissent la bêtise et l'inconstance des peuples ne s'étonnent nullement de ce qu'ils font » (2011 : 50).

L'auteur précise la réflexion philosophique de Poussin inspiré par les néo-stoïciens, lors de ses échanges épistolaires avec le biographe Giovanni Pietro Bellori (1613-1696). Selon Poussin le renouvellement des sujets connus dépendait de la créativité contenue dans le dispositif et l'expression donnés à une œuvre (Mérot 2011 : 50-51). Les deux versions des toiles de Poussin *Bergers d'Arcadie* l'une conservée à la maison Chatsworth en Angleterre datée de 1628 (Fig. 40), l'autre au Musée du Louvre à Paris (Fig. 41), datée de 1637-1638 sert à mettre en lumière la transformation du sujet moralisateur qu'opère Nicolas Poussin. Alain Mérot précise que Bellori les considère en tant que « poésies morales », c'est-à-dire « les expressions en peinture de concepts moraux (*concetti morali*) ». Mérot ajoute : « le terme est préférable à celui d'allégorie, car il suppose justement une transformation personnelle et mûrement réfléchie des codes en usage (2011 : 51). Ces tableaux de Poussin comportent les symboles de la vanité, soit crâne, insectes et vers. Le sujet des tableaux concerne des bergers devant une tombe. L'auteur

précise que la toile de Chatsworth surenchérit sur le thème de la vanité par le crâne couronné d'une croix posée sur le tombeau, « le signe de la Rédemption est ici associé au symbole de la Mort et de la Vanité ». Il s'agit d'un mélange de symboles et d'emblèmes chrétiens, associés au thème bucolique du poète Virgile (70-19 av. J.-C.) (2011 : 52). Mérot poursuit en précisant que la version des Bergers d'Arcadie du Louvre contient un message plus subtil, celui d'une méditation sur le thème de la mort. De plus, Alain Mérot souligne la multiplicité d'influences qui nourrissent l'œuvre de Poussin et lui permettent de superposer les lectures :

« ... Ses tableaux jouent très souvent sur un double niveau de lecture, qui en enrichit le propos. Sous le sens évident se dissimule un sens énigmatique ou figuré. Sans être l'érudit omniscient que d'aucuns se sont plu à reconnaître en lui, il utilise l'apport des mythographes, des exégètes de la Bible, des moralistes et des savants. Pour lui, si attentif à la matérialité des choses, les paysages et les objets, loin d'être des accessoires indifférents, viennent conférer au sujet d'histoire religieuse ou profane des significations complémentaires » (2011 : 50).





Fig. 40 Nicolas Poussin, *Bergers d'Arcadie* (Chatsworth)

Cette superposition de lecture typique de Poussin (2011 : 52) est aussi selon nous à l'œuvre dans le tableau de Jacques Linard, dont la bibliothèque nous révèle la pluralité des influences. *Nature morte aux coquillages et au corail* offrirait une lecture religieuse ainsi que profane. Ces indices importants des faits historiques de la culture du XVII<sup>e</sup> siècle se dégagent du discours contenu dans cet objet d'art que compose Jacques Linard. L'aspect de la symbolique religieuse a déjà été mentionné dans la première partie de ce mémoire. . Avec l'avènement de la littérature d'art à l'orée du XVII<sup>e</sup> siècle en France, Anne le Pas de Sécheval dans son article, *Réflexions sur des textes méconnus : Quels enjeux pour l'histoire de l'art ?*, développe sur l'impact des ouvrages. Une évolution a lieu au niveau de la perception des œuvres d'art. Les ouvrages principalement écrits par le clergé servent d'outils pédagogiques. Les Jésuites comme Louis Richeôme produisent un impact notable en initiant le public à la littérature d'art en France. Leurs textes

font un éloge de la peinture, toujours dans un rapport religieux, ainsi les images servent de relais visuel à la méditation (2006 : 12-15). La lecture de cette toile dépend alors du niveau de connaissance du spectateur. Le jésuite privilégiera l'énigme, une peinture religieuse fera surgir une symbolique chrétienne pour le fidèle, le public en général sera quand même touché par la puissance émotionnelle contenue dans la peinture (*Idem.* : 21). Jacques Linard selon ce que nous révèlent les recherches de Mickaël Szanto, s'avère un artiste intellectuel et curieux (Szanto 2002 : 30). Il superpose les niveaux de lecture dans cette toile de notre point de vue. L'artiste se documentait tant sur la philosophie chrétienne que néo-stoïcienne, sa curiosité le mène à posséder par ailleurs des estampes de ses contemporains comme le Français Jacques Callot et les Italiens Stefano Della Bella (1610-1664) et Antonio Tempesta (1555-1630) (Szanto 2002 : 31). L'artiste a donc pu intégrer à sa guise diverses influences, afin de susciter l'intérêt des amateurs d'art qu'il fréquentait.

À la lumière de ce qui précède, nous croyons que *Nature morte aux coquillages et au corail* offre une réflexion sur la mort, typique du néo-stoïcisme. Le but est de s'habituer à la mort, qui en elle-même n'est pas un grand mal selon du Vair, mais plutôt une consolation :

« « Mais me dira-t-on, que respondrez-vous à la perte de nos amis, de nos parens, de nos enfans, qui nous est menacée par tels accidens que ceux que nous craignons ? » Je vous respondray que quand cela seroit arrivé et que la ruine de nostre ville les auroit accablez, nous aurions de quoy nous consoler, car la mort leur seroit heureuse » [sic] (1915 : 85-86).





Fig. 41 Nicolas Poussin, *Bergers d'Arcadie* (Louvre)

Cette toile convie le spectateur selon notre point de vue, à s'habituer à l'idée d'une fin certaine. Si la finalité de la vie est mise en image, c'est pour rappeler au spectateur que la mort est un thème courant et prévisible. Jacqueline Lagrée explique qu'en conformité au principe de sagesse du néo-stoïcisme, la pratique de la philosophie est importante pour une meilleure vie morale. L'une des manières d'exercer cette sagesse consiste à se représenter le bien et d'éviter les maux. Ce qui est prévisible, comme la maladie, la mort, ne devrait pas nous surprendre. Ces règles de vie concrète indiquent qu'il est important de comprendre la nature et de prévoir les incidents négatifs dans le but d'éviter des surprises (2010 : 108-110). L'auteur met en exergue la pensée de Lipse sur l'effet moral que doivent produire ces devoirs et exercices : « Une école philosophique est un cabinet de médecin. Quand on en sort, ce n'est pas du plaisir, c'est de la douleur qu'il faut éprouver » (2010 : 109). Aussi, la méditation dans ce courant de pensée consiste en un moyen de banaliser les malheurs (*Idem*). La mort constitue le phénomène par

excellence qu'il vaut mieux apprivoiser, en elle-même ce n'est pas le mal, elle doit être l'objet de méditation en vue d'une sagesse (*Ibid.*). En effet, cette association d'objets de la nature à d'autres motifs emblématiques renforce la rhétorique de mort des coquillages. Il convient de rappeler que les conques sont le symbole du corps humain, tout autant que de la séparation du corps et de l'âme, de plus les conques sont des coquilles vides, en fait, des squelettes. Par conséquent, nous croyons que le message que livre la toile de Jacques Linard, se fait par le biais de l'imagination du spectateur. La signification des objets et leur agencement, sont mis à contribution en guise d'une communication. En effet, le néo-stoïcisme en appelle à la raison afin d'avoir une maîtrise sur soi (Lagrée 2010 : 106). La toile de Linard sert de support visuel, afin de rappeler les devoirs et les exercices prescrits par le stoïcisme, pour maintenir une constance. La toile fonctionnerait en tant qu'image avec pour but, la désensibilisation envers la mort. Elle servirait aussi à raffermir la volonté du sujet, et contribuerait à la quiétude de l'âme et mènerait à la sagesse. Dans le néo-stoïcisme, l'emphasis est mise sur la pratique de l'éthique pour arriver à une bienfaisance, c'est-à-dire, agir bien envers autrui (Lagrée 2010 : 34). À cet égard, l'idée de la mort prochaine serait figurée tant au niveau philosophique que religieux.

## II. 5 L'amateur d'art

Franciscus Junius, dans son ouvrage majeur, *De pictura veterum : libri tres*, paru en 1637, précise que les artistes autant que les amateurs bénéficient de l'utilité éthique de l'œuvre d'art (Nativel 1996 : 578). Cet ouvrage traduit en français pour la première fois par Colette Nativel, et augmenté de commentaires met remarquablement en lumière la réflexion de Junius. Une éthique ressort également dans l'art de collectionner des objets selon la tradition antique (*Idem*). Le philosophe y consacre un chapitre dédié aux collectionneurs d'art dévoilant l'importance de cette catégorie de spectateur dès l'Antiquité. La démarche du collectionneur comporte en elle-même une quête de sagesse. Jacques Linard fait partie des amateurs d'art, il collectionnait des natures mortes de ses contemporains ainsi que des objets de curiosité, et s'inscrit dans cette tradition issue de l'Antiquité, renouvelée à l'ère de la première modernité (Szanto 2002 : 30-32). Cette distinction donnée à ce spectateur particulier de l'art est importante. De fait, le spectateur et l'amateur d'art ont aussi leur rôle philosophique à jouer. Ce dernier doit être cultivé

et doit apprendre à apprécier l'œuvre d'art (Nativel 1996 : 553-585). Les amateurs d'art d'Anvers en sont un exemple, ils sont cultivés ; ces connaisseurs, bien ancrés dans la culture visuelle de la ville dès le XVI<sup>e</sup> siècle, contribuent à forger une image philosophique amenant à la vertu (Prosperetti 2009 : 29). Il s'agit d'être en équilibre en s'adonnant au plaisir. Cette notion date de l'Antiquité comme le montre Franciscus Junius en rappelant que dans l'*Éthique*, Aristote associait l'*otium*, soit le plaisir, à la contemplation. C'est une notion importante pour les stoïciens. Selon Sénèque, il importait de mettre du temps de côté dans un but de réflexion et de loisir, et ce, car nécessaire au *negotium*, c'est-à-dire les affaires, sinon, l'homme occupé par les affaires, ne peut bien fonctionner. (Nativel 1996 : 555-558). La contemplation et la pratique des arts procurent du plaisir et de la relaxation. Aussi, des règles sont nécessaires dans un but de morale esthétique (*Idem*).

L'amateur doit cultiver son imagination. Pour ce faire, il a comme première tâche de contempler la Beauté, et l'amour de la Beauté mène à la contemplation. Zagdoun explique cette notion du beau selon la doctrine stoïcienne de l'art. L'idée vient de l'esthétique de la nature assimilée à l'art. Une réunion entre art, nature et Dieu qui conduit à l'approfondissement de l'intérêt de la contemplation, mis de l'avant par Cicéron, Sénèque et Marc-Aurèle. « ... l'homme est né pour l'infini, pour la contemplation de la nature dont il doit chercher à comprendre l'ordre et le processus, afin de vivre en accord avec la nature et de se maîtriser lui-même » (2000 : 36). Le beau créé par l'être humain est un vecteur vers le beau cosmique, il introduit à la problématique religieuse, il constitue sa valeur téléologique, soit l'étude des causes finales (*Idem*). Cet exercice trouve sa source dans l'*Ut pictura poesis* d'Horace. En effet, l'imaginaire que suscite le regard prend sa source dans les textes. De fait, les descriptions d'images mentales proviennent pour l'étudiant peintre non pas de la nature, mais des textes, ce sont des descriptions d'éléments de la nature. (Nativel 1996 : 558-564). Des textes comme le *de Officiis* de Cicéron, inspire les paysages de Jan Breughel afin que l'amateur puisse y trouver une image d'apaisement et sont propices aux exercices menant à la quiétude (Prosperetti 2009 : xv). Aussi, le peintre doit avoir un bon niveau de connaissance afin de reproduire sa description des éléments de la nature. En bref, le peintre doit pouvoir construire un bon discours dans sa création picturale.

Ensuite l'amateur doit aussi avoir une culture du regard. Junius "soutient que l'amour de l'art est source d'élévation morale". (Nativel 1996 : 570). Il poursuit en expliquant de quelle manière le goût pour l'art atteint l'éthique de l'être suite à la contemplation :

« La beauté charme aussi en ce qu'elle est manifestation de qualité supérieure que seul l'esprit humain peut appréhender, parce que par sa grâce (*lepore*), elle donne l'intuition d'une harmonie universelle. Le plaisir de la contemplation, même issu des sens (c'est la signification du mot d'Aristote), y gagne un caractère plus spirituel » (Nativel 1996 : 580).

La contemplation de l'art suscite le sens et l'intellect du spectateur. « La beauté est une sorte d'appel à l'œil et à l'âme ». Colette Nativel cite également le rhéteur et historien de l'Antiquité Denys d'Halicarnasse (60-8 av. J.-C.) et l'orateur et sophiste Himérios (315-386 av. J.-C.), ils « confirment cette idée d'une union du sensible et du spirituel : l'art conduit de la sensation à la pensée ». Cette esthétique de la nature agit alors sur l'âme du spectateur qui est touchée par la beauté. Mais aussi, l'artiste pour créer son œuvre se concentre pour voir l'objet ; il le regarde, le contemple, il en est aussi touché, par les gestes nécessaires à la production de sa création (Nativel 1996). Selon Sénèque, l'expérience des arts transforme l'individu par le plaisir esthétique (Zagdoun 2000 : 199-202). Les arts de la représentation ont un rôle important dans le stoïcisme, ils servent d'interprétation. Ils explicitent la théorie stoïcienne du symbole. La facture de la toile a pour but d'attirer le regard et de susciter la contemplation telle que nous l'avons explicité dans le chapitre I. Il convie le spectateur à la réflexion par l'agencement des objets symboliques qui convient l'imaginaire du spectateur afin de reconstituer un message, conforme à la pratique des arts de l'Antiquité (Zagdoun 2000 : 31-33).

Cette délectation de l'âme résulte de l'imitation, car l'artiste éprouve du plaisir quand il se rend compte de la beauté qu'il a pu reproduire. C'est donc la rencontre de deux âmes, créateur et imitateur qui produit une harmonie avec autrui (Nativel 1996 : 581). La réalisation de l'image que fait l'artiste est une imitation du *deus artifex*. C'est un concept important du Stoïcisme. Rappelons que la nature est identifiée en tant que feu artiste, et parfois en tant que dieu. Cela fait de la création artistique, une imitation de la nature, donc une imitation de dieu. L'artiste imite donc le créateur dans ses gestes en produisant son œuvre d'art, d'où la recherche de naturalisme (Zagdoun 2000 : 48-53).

« Le feu artiste est l'aspect démiurgique de ce feu qui est à l'origine de la formation de l'univers. Le processus de la création introduit au cœur de l'art divin. Il permet de saisir l'activité du premier artiste et de dégager les principes généraux qui président à toute création artistique. Ainsi, malgré l'abîme qui sépare le monde divin du monde humain, le travail de tout artiste reproduit, avec les limitations inhérentes à sa condition et à son art, la démarche du démiurge » (Zagdoun 2000 : 59).

En bref, l'individu en élevant son âme devient épanoui et vit en harmonie avec son prochain. De plus, la création artistique révèle une beauté ajoutant à la dignité humaine, surélevant l'homme au niveau du Dieu créateur (Nativel 1996 : 581). « ... pour Platon, le Beau est la splendeur du Vrai. Cette quête de la beauté par l'artiste, comme par l'amateur, porte en elle les germes de la sagesse. La peinture peut donc légitimement être appelée *negotium plenum sapientiae*. » (*Idem* : 582). Aussi, pour les stoïciens, la nature est une matière façonnée par le démiurge dans laquelle s'ajoute l'ordre, c'est-à-dire l'harmonie et le bien (Zagdoun 2000 : 59). L'artiste en façonnant son œuvre, ne peut ainsi que reproduire l'univers et refléter son harmonie. En somme, l'œuvre d'art est la représentation d'un microcosme qui doit amener l'amateur vers une transcendance, lui permettant d'atteindre la vertu. Outre l'aspect philosophique du collectionnisme, les cabinets de curiosité constituent un phénomène sociétal sur lequel nous nous pencherons dans la deuxième partie du chapitre III.

## **II. 6 Un renouveau de l'Antiquité**

Les artistes ont aussi sans doute puisé leur intérêt pour l'Antiquité des écrits de Junius. Cette étude de la peinture de l'antiquité, à l'instar de Juste Lipse, mélange les théories stoïcienne et péripatéticienne, et nous permet de plonger au fond de cette pensée, telle que véhiculée par cet ouvrage à succès au temps de Jacques Linard (1996). Les travaux de recherche de Colette Nativel ont également mis au jour les questionnements que se posait Junius à l'encontre des artistes contemporains. Cette incursion dans la pensée de l'esthétique antique nous révèle la teneur et l'intention de l'œuvre d'art selon les théoriciens de l'Antiquité. En parcourant l'ouvrage de Colette Nativel, nous constatons que Jacques Linard utilise les codes de l'art ancien tels que Junius les a transmises au XVII<sup>e</sup> siècle. Ce mélange de notions stoïciennes, péripatéticiennes que fait Junius permet d'inclure une réflexion sur l'art à l'usage des artistes contemporains. Ces notions antiques de l'art viendront ajouter au contenu formel et à la

signification des œuvres d'art (1996). La présence d'objets d'allure antique, et l'aspect formel de ceux-ci dans notre toile contribuent au contenu moral de l'œuvre, que l'ouvrage de l'historien Étienne Jollet, *La nature morte ou La place des choses : L'objet et son lieu dans l'art occidental*, nous permet de mettre de l'avant avec une grande clarté (2007). Il s'agira de voir comment se déploie à travers la peinture, la moralité par la philosophie et par les sujets antiques représentés dans la peinture de ce début de siècle. Nous nous positionnons selon la démarche de Sterling qui situe les débuts de la nature morte dans l'antiquité (1968 : 5). L'ouvrage récent du spécialiste de la peinture romaine, Jean-Michel Croisille, *Nature morte dans la Rome antique*, publié en 2015, poursuit d'ailleurs ce travail pionnier sur la nature morte en s'intéressant aux caractéristiques formelles et à la fonction d'archive que contient la nature morte de l'Antiquité (2015). Les natures mortes dans l'Antiquité sont des *xenia*, soit la figuration d'objets inanimés liés aux décors où des banquets avaient lieu. « Le terme de *xenia* désignerait des victuailles non préparées destinées à faire l'objet d'envois à un hôte » (Croisille 2016 : 106). Ces objets ont pour but de circuler, de fait ce sont des cadeaux. Parmi les plus anciennes figurations d'objets sont ceux qui montrent les tombes égyptiennes. Certains objets représentés sont ainsi reliés au culte : « torches, palmes, bandelettes, vases sacrés et guirlandes » (Jollet 2007 : 18). Ainsi nous avons une fonction cultuelle reliée aux *xenia*. Les objets antiques ajoutent une valeur commémorative à l'image. La commémoration est l'action de commémorer avec solennité le souvenir de quelqu'un ou d'un événement. Une des manières de faire ce rappel est de figurer les objets inanimés sur des tables de pierre, comme le fait Pierre Dupuis (1610-1682), dans sa *Nature morte aux prunes*, datée de 1666 (New York, Metropolitan Museum,) (Fig. 42). Sur un entablement, l'artiste dispose des fruits. La fissure présente dans la pierre peinte accentue l'idée de vestiges antique dans cette œuvre :

« Les pierres tombales, notamment en tant que celles-ci sont utilisées comme autel. De fait, autel, tombeau et piédestal sont à l'époque moderne très proche tant dans la forme que dans la fonction : ce sont des monuments au sens premier du terme, où prime la valeur de remémoration. Que la table de pierre des natures mortes hollandaises soit la *pietra sacra* de l'autel, le thème même de la vanité pourrait le corroborer » (Jollet 2007 : 82).

Or cette notion de remémoration de l'art se pratique dès l'Antiquité : « Peinture et poésie confèrent gloire et éternité à leurs modèles » (Nativel 1996 : 542). Les objets deviennent ainsi



symboliques dès lors qu'ils sont dédiés au domaine du religieux. En nous penchons de nouveau sur notre artiste Jacques Linard, nous constatons qu'il inscrit *Nature morte aux coquillages et au corail* dans la tradition culturelle. Les vestiges de la Rome antique comptent aussi parmi les intérêts de l'artiste (Szanto 2002 : 37). Cet intérêt se matérialise dans cette toile par le piédestal peint à droite de la surface picturale, lequel comporte une bandelette peinte à l'avant supérieur gauche du motif, et un vase sur la face gauche du meuble. En plus de faire référence au culte de l'Antiquité, ces objets font le lien religieux pour les contemporains. Le vase juxtaposé au corail (Fig. 1 b), augmente la référence biblique par l'Élément auquel se réfèrent ces objets de la nature, soit, l'eau, symbole de pureté dans l'Église. La forme dessinée par cet objet à lance et à long col désigne une aiguière, destinée à contenir de l'eau.



Fig. 42 Pierre Dupuis, *Nature morte aux prunes*

Du reste, Étienne Jollet précise ceci sur la représentation de l'Antiquité : « L'architecture antique... marque à la fois le passage du temps et la fragilité des plus grandes choses... » (2007 : 184). *L'allégorie des vanités du monde* (Fig. 43) (Lille, Palais des Beaux-Arts), peint en 1663, par Pieter Boel (1622-1674) sert d'illustration à ce rappel. Le tableau représente dans un cadre architectural antique, des objets luxueux, des instruments de musique, de l'orfèvrerie, des statues, parmi lesquels trône une mitre, couvre-chef que portent les évêques. Au fond à gauche, figure une tombe, rappel de la vanité des choses matérielles.

Fig. 1 b détail façade gauche  
Du piédestal

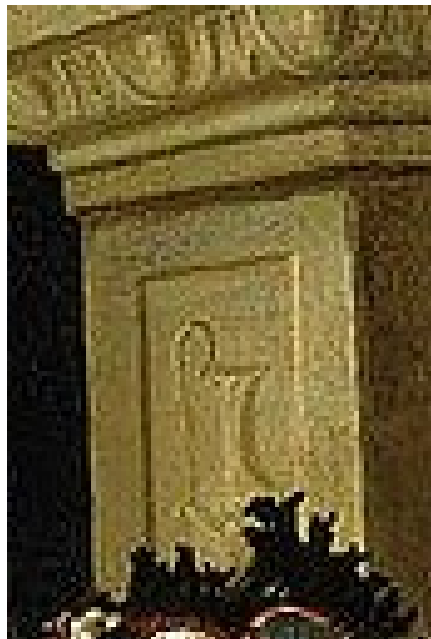




Fig. 43 Pieter Boel, *L'Allégorie des vanités du monde*

Dans la nature morte, la pesanteur des corps entre en compte. L'illusion et les objets suspendus sont ainsi significatifs dès l'Antiquité. D'une part, l'illusion permet l'accès à deux types d'espace, l'espace fictif de l'œuvre, et celui du spectateur (Jollet 2007 : 22). Le trompe-l'œil, considéré une *mimesis* poussée dans l'Antiquité, joue un grand rôle. Pour cela, rappelons l'anecdote des raisins de Zeuxis :

« Le rideau de Parrhasios ; le cheval peint par Apelle, qui incite les chevaux alentour à hennir... Il s'agit dans tous les cas d'un mouvement qui s'opère vers un lieu reconnu comme fictif, que l'on veut voir ou toucher. Le terme d'« illusion » peut donc, grâce à son double sens, nous permettre de suivre le jeu sur le passage d'un monde à l'autre, du monde fictif au monde réel, qui est à l'œuvre dans les *xenia* » (Jollet 2007 : 22).

Le naturalisme de *Nature morte aux coquillages et au corail* correspond à la tradition antique de l'imitation. Il s'agit d'abord d'une méthode d'apprentissage pour le peintre, un but à atteindre



et un moyen d'expression (Nativel 2000). La *mimesis* ajoute à l'attrait de l'œuvre, car il donne du plaisir à l'amateur, en lui permettant de contempler les merveilles de la nature. D'une manière ou d'une autre, c'est la métaphysique que l'illusion du réel donne à voir. Les objets accrochés trouvent leur source dans l'Antiquité, comme l'illustrent bien les oiseaux accrochés sur un mur dans la fresque de la Maison de Julia Félix, Pompéi (Fig.44) (50-79 av. J.-C.). L'aspect de pesanteur que représentent les objets suspendus évoque un entre-deux, en d'autres termes, un espace entre la vie et la mort (Jollet 2007 : 106). Cet intérêt pour la tradition des arts de l'Antiquité sert aussi la sphère politique qui s'empare du mythe de Rome comme enjeu culturel.



Fig. 44 Fresque de Pompéi, *Nature morte avec des oeufs, des oiseaux et de la vaisselle en bronze*

La politique culturelle mise en place entre le cardinal de Richelieu et le pape Urbain VIII influence aussi les artistes dans la tradition artistique romaine (Bayard 2001 : 347). Cette politique consistait en une ouverture entre Rome et la France, où les artistes français allaient poursuivre leur formation en Italie, tandis que les artistes Italiens, arrivaient en France pour accomplir des œuvres. De fait, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, ce départ des artistes français constitue un nouvel événement dans la sphère culturelle (Bayard 2001 : 34). Les artistes devaient s'imprégner du style baroque et le reproduire en France (*Idem*). Durant leur temps d'apprentissage, ils apprenaient à copier les œuvres antiques et les vestiges de la ville, et les intégraient à leurs peintures. Citons Nicolas Poussin comme exemple, ses paysages sont empreints des scènes de la ville et de la campagne romaine. Parmi les peintres français à

séjourner en Italie, notons Simon Vouet (1590-1649). Il réside à Rome entre 1613 et 1627. Il introduit le style baroque en France, il reçoit la commission pour le maître autel de l'église Saint-Nicolas des Champs en 1627, paroisse que fréquente Jacques Linard (Faré 1962). Aussi, le peintre, graveur, et marchand d'art Claude Vignon (1593-1670), part à Rome, y fréquente un cercle de peintre français dont Simon Vouet, Valentin de Boulogne, et retourne en France en 1623 après un passage en Espagne (*Idem*). Ce sont autant d'exemples qui montrent ce nouvel engouement pour la ville romaine et ses antiquités. Ces interactions s'opèrent vers les années 1630 avec une intensification de ces transferts culturels durant les années 1640 (Bayard 2001 : 34). L'exemple le plus probant de cet échange de l'Italie à la France est illustré par le Noviciat des Jésuites du faubourg Saint-Germain construit selon le plan de l'église *Gesù* à Rome (Bayard 2001 : 349) Emmanuelle Henin dans son essai, *Le temple du goût*, précise ceci sur ces transferts culturels :

« Le pape s'appuie sur son neveu Francesco pour promouvoir un « style Barberini », première mise en œuvre à l'échelle européenne d'une politique culturelle destinée à soutenir le rayonnement de la Contre-Réforme. Richelieu met les arts au service de l'État et de la gloire de la France, notamment en important le modèle romain, Sublet de Noyers y érige la première pierre en 1630. 1640 marque le sommet de cette politique » (Bayard 2001 : 347).

De plus, l'intérêt pour l'art italien est très élevé dans les années 1630. Nicolette Mandarano nous l'explique dans son essai *Dipinti di Alessandro Turchi nelle collezioni parigine negli anni Trenta e Quaranta del Seicento*. Avec la reine régente Marie de Médicis, le marché de l'art prend de l'ampleur (Bayard 2001 : 399). Cette descendante de l'illustre famille italienne, les Médicis, insuffle une nouvelle direction à l'art en France, car elle partage son goût pour le collectionnisme. C'est à ses côtés que le frère du roi Gaston d'Orléans et le cardinal de Richelieu assouvissent leurs penchants pour l'art des collections. (Schnapper 1998 : 73). Quant aux toiles faisant partie des collections en France, elles sont majoritairement italiennes, peu d'entre elles sont françaises ; Poussin faisant exception à la règle (Bayard 2001 : 400). Claude Vignon représente l'un des marchands d'art qui approvisionne la reine régente Marie de Médicis en art italien (Schnapper 2005 : 129). Ainsi, ce goût pour les toiles des grands maîtres italiens, et la

politique culturelle entre la France et l'Italie contribuent aussi à nourrir l'imaginaire français des scènes de la mythique Rome.

## Conclusion

La lecture philosophique du néo-stoïcisme prendra une ampleur telle en Europe à partir de XVII<sup>e</sup> siècle, qu'elle imprègne les œuvres d'art et influence les modes de vie. L'œuvre d'art exprime des principes stoïciens remis au goût du jour par les humanistes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. En fin de compte, le processus par lequel s'exprime l'œuvre d'art dans le néo-stoïcisme a une fonction. L'art est porteur d'un message, il permet donc de discourir. La matérialité de l'œuvre offre le médium par lequel l'homme s'élève au divin en l'imitant dans cet acte de création. L'art est philosophique, il sert de morale, le but étant de parvenir à une sagesse, par la médiation qu'il suscite avec sa beauté. Cette façon d'utiliser l'art diffère de la religion chrétienne qui voit la peinture comme un renfort à l'histoire biblique. Quand bien même la peinture évolue durant la Réforme catholique, pour permettre une méditation sans prédicateurs, elle s'attache à prolonger les passages bibliques ou les sermons. Cependant, le néo-stoïcisme permet de séparer la morale de la sphère d'influence religieuse. Ce courant philosophique s'adresse à la raison, il exhorte à avoir de la constance, de la force d'âme et du jugement. Le néo-stoïcisme a permis un espace pour penser, libérant ainsi l'individu des dogmes et des obligations spirituelles (Lagrée 2010). Le renouveau du Stoïcisme dans la société européenne de l'âge classique a rendu le thème des allégories populaire. Ainsi, la philosophie s'exprime à travers la métaphore qu'offrent notamment les vanités, images moralisatrices qui, à leur tour, influencent les collectionneurs à bien mener leur vie, dans un but de constance, thème que Juste Lipse remet à l'honneur, offrant une consolation, en fait, un guide éthique à la société éprouvée durant une période de haute mortalité. Le rôle de l'amateur d'art équivaut à celui du peintre qui s'élève vers la sagesse par la *mimesis* de la nature, œuvre du dieu artiste. L'apprentissage de l'appréciation de l'œuvre d'art donne ainsi accès à la sagesse, en cela que l'amateur apprend à atteindre le niveau de l'artiste par la contemplation et la compréhension de la beauté, disposant son esprit à l'harmonie universelle grâce au jugement esthétique qu'il pratique. L'amour de l'art lui permet d'élever son âme. La figuration des motifs d'aspect antique a pour fonction de relier les contemporains de



Jacques Linard à ce passé, dans un but commémoratif. Comme pour la peinture antique, dont cette nature morte reprend quelques codes, elle suggère une métaphysique des objets, instituant un espace entre deux mondes, entre l'espace réel et l'univers. *In fine, Nature morte aux coquillages et au corail* de Jacques Linard, se lit comme un reflet de la synthèse culturelle qui s'opère à travers l'humanisme chrétien. Elle représente des éléments symboliques qui font référence à la foi chrétienne, tout en conviant la raison à atteindre une morale, pour le bien-être du sujet pensant. René Descartes poursuivra cette réflexion philosophique en se nourrissant de la logique stoïcienne pour construire sa pensée. Son *Discours* constitue une méthode qui, de fait, est une révolution intellectuelle. Le volet suivant analysera en quoi Jacques Linard participe à cette mutation.

## Chapitre III — Linard est un marqueur de temps

« La vérité est immédiatement révélée à celui qui la cherche.  
En effet, celui qui cherche avec la pure intelligence  
placée par le créateur dans le cœur de chaque homme  
et qui scrute l'ordre et les lois de la création découvrira la vérité ».  
Zera Yacob<sup>17</sup>, *Traité*, chap. 5

### III. 1 La révolution scientifique de René Descartes

#### Introduction

Les arts et les sciences font l'objet d'une révolution scientifique au Grand Siècle. La prégnance du néo-stoïcisme indique un changement dans les mentalités par ce début de laïcité dans la société. La présence d'institutions scolaires, la production grandissante d'ouvrages imprimés contribuent à instruire, à cultiver le public vers une culture écrite. Le dessein de ce chapitre consiste à proposer quelques hypothèses concernant cette nouvelle ère scientifique et notre objet de recherche. Dans un premier temps, nous établirons une corrélation entre *Nature morte aux coquillages et au corail* et le *Discours de la Méthode : pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences* du philosophe, mathématicien et scientifique René Descartes (1696-1650). Écrit en 1637, cet essai révolutionne le monde scientifique. Paru en français plutôt qu'en latin, cet ouvrage s'adresse à un public plus vaste que celui des savants (2000 : 9). Descartes insiste sur une méthode à suivre dans les sciences, méthode qu'il considère comme universelle, donc applicable à tous les milieux. De cette méthode, changement fondamental dans la culture occidentale, une nouvelle légitimation de l'observation voit le jour. Aussi, le questionnement qui se pose est le suivant : en quoi la conception métaphysique de René Descartes émettait-elle un écho à la toile *Nature morte aux coquillages et au corail*, de Jacques Linard ? Dans un second temps, nous voulons montrer le lien de ce tableau avec le

---

<sup>17</sup> Mbongo Nsame, (2005) « Zera Yacob et la philosophie éthiopienne », *Présence Africaine*, 2005/1 (N° 171), p. 25-58. DOI : 10.3917/presa.171.0025. URL : <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2005-1-page-25.htm>

phénomène du collectionnisme qui devient populaire en France. Nous proposerons quelques thèses qui relient le tableau *Nature morte aux coquillages et au corail* à cet engouement pour les cabinets de curiosités. Les images ont leur rôle à jouer dans cette révolution de la science à l'ère moderne, comme nous le verrons. À cet égard, les images reliées aux collections servent notamment à exposer un discours métaphorique. Nous passerons en revue ce phénomène, en proposant que les motifs peints dans *Nature morte aux coquillages et au corail*, reflètent l'engouement des amateurs d'art et d'objets curieux.

### III. 1.1 L'éveil de la pensée critique

D'abord, *Le Discours de la méthode*, par son titre et son contenu, renvoie à l'ambiguïté étymologique du mot *logos* qui désigne le discours ou la raison. La thèse de Descartes a pour but la pratique du bon sens innée chez les êtres humains. Pour ce faire, le sujet pensant doit utiliser sa réflexion, il doit faire usage de son intuition et de sa déduction pour en venir à une conclusion, comme nous l'explique le philosophe Ferdinand Alquié dans ses *Leçons sur Descartes : Science et métaphysique chez Descartes* (2005 : 56). Descartes inclut dans son *Discours* la pensée stoïcienne, renouvelée au XVII<sup>e</sup> siècle ; ce sont des règles qui jumellent devoir et action afin de rendre accessible la pratique de la philosophie morale. Elles vont de pair avec le tempérament intrinsèque de l'individu et sont effectuées par le bon sens, l'intellect, le discernement, la sagesse, la raison. Dans cet ouvrage constituant une révolution intellectuelle, René Descartes théorise la subjectivité de l'être humain avec sa méthode scientifique, qui trouve une réciprocité dans les œuvres d'art du Grand siècle. La réflexion de Michel Faré décrit bien cette prégnance de l'esprit du siècle sur la nature morte.

« Le genre de la nature morte chez les peintres de la Réalité ne se réduit pas aux seules compositions de fleurs ; de fruits et de légumes. Ces artistes poursuivent d'autres fins que de représenter quelques aspects du monde extérieur. Ils prétendent aussi à l'expression de l'univers intime. Ils découvrent le domaine de la pensée. Ils invitent à la réflexion. Ils plaisent à la raison » (1962 : 105).

L'ordre dans lequel sont placés les motifs sur la toile de Linard rappelle les règles de Descartes. Le philosophe indique par sa méthode que la pensée peut être utilisée pour observer la vérité. Cette recherche par observation mène le sujet à la découverte de la métaphysique. Descartes amène la certitude scientifique avec sa méthode, qui à partir d'un doute, permet de suivre des étapes établies, afin d'aboutir à une certitude. Avec sa méthode et des règles à suivre, l'individu aiguise son esprit critique, il fait prendre conscience à l'individu de sa capacité à raisonner. Le but est d'atteindre la sagesse par la connaissance. Cette recherche de la métaphysique trouve son pendant dans le naturalisme à l'œuvre chez Linard et ses contemporains dont les motifs évoquent cette quête scientifique par leur observation détaillée. Dans son essai, *Natures mortes philosophiques*, l'historien Philippe Verdier précise que René Descartes, de visite à Paris, a possiblement rencontré les artistes de natures mortes, soit Lubin Baugin (1612-1663), Jacques Linard, Louise Moillon (1610-1696) et Sébastien Stoskopff. Il logeait à l'auberge des Trois Chapelles du quartier Saint-Germain-des-Prés, fréquenté assidument par les peintres, et lieu de commerce des artistes (1949 : 1642-1643). L'auteur fait un parallèle entre l'ordonnancement présent dans une toile de Baugin et la philosophie de Descartes<sup>18</sup>.

Selon Verdier, les artistes de nature morte ont dû se nourrir de l'influence de Descartes durant son séjour à Paris de 1625 à 1628 (1949 : 1641). À plus forte raison, Descartes précise dans la troisième partie de son *Discours* que ses idées sur la méthode et le doute circulaient dans les cercles érudits, à la suite des discussions qu'il y tenait durant ses voyages entre 1619 et 1628, soit avant de consigner ses théories par écrit (2000 : 61-62). La première règle qu'écrit Descartes dans son ouvrage non encore publié l'annonce : « L'objet des études doit être de diriger l'esprit jusqu'à le rendre capable d'énoncer des jugements solides et vrais sur tout ce qui se présente à lui » (2002 : 75).

---

<sup>18</sup> Le texte de Verdier indique A. Baugin mais il s'agirait plutôt de Lubin Baugin.

En bref, René Descartes plaide pour le bon sens, l'observation des choses réelles. Le *Discours* s'érige donc en tout structuré, qui vise la raison. De fait, dans cette première partie du XVII<sup>e</sup> siècle, les esprits s'aiguisent et deviennent plus critiques. La réflexion est centrale dans la thèse de René Descartes. Le philosophe théorise une approche scientifique vers une quête de savoir qui trouve son pendant dans le naturalisme scientifique. L'aspect de la plastique au sein de *Nature morte aux coquillages et au corail* mérite d'être examiné sous le regard de la pensée cartésienne. Aussi nous portons notre attention sur l'effet de lumière et de clarté dans cette toile correspondant aux théories du philosophe selon nous. L'illumination des objets a pour effet une illusion d'optique, mise en valeur par le fond sombre qui projette le sujet peint sur l'avant de la toile, au-devant du spectateur. Cet arrière-plan obscur force le spectateur à observer les objets sur la surface picturale, donc sur les motifs qui composent la toile, prenant ainsi la mesure scientifique des objets. Cet acte du regard trouve sa correspondance dans les traités de Descartes, accompagnant le *Discours* : *La Dioptrique*, *Les Météores* et *La Géométrie*.

Le traité de *La Dioptrique* se concentre sur la lumière. Selon Descartes, l'œil représente le sens le plus important, car il permet l'observation de la nature et mène le spectateur vers cette quête de vérité. Descartes théorise la lumière, il la décompose selon un processus mathématique et explique l'effet de la lumière sur les objets qu'elle réfléchit vers l'œil (1637). Verdier notait déjà l'aspect cartésien des natures mortes du début du XVII<sup>e</sup> siècle, par leur aspect de scientificité :

« Les natures mortes « cartésiennes » sont tournées vers la connaissance des objets, tels qu'ils nous apparaissent dans la perception et non comme nous les révèle l'illumination en Dieu. Le réel, et selon un premier stade, ce que les sens nous transmettent directement avec le moins de surcharge possible de la part de notre pouvoir ou de notre sensibilité » (1949 : 1645).

L'auteur a aussi raison de notre point de vue, de se pencher sur la dimension proprement religieuse des natures mortes espagnoles. La lumière qui en rayonne semble un appel à Dieu, la distinguant ainsi de la peinture française, d'aspect plus rationnel quand bien même elles servent toutes deux à la méditation religieuse. Verdier propose comme exemple le tableau de Francisco de Zurbarán, *Nature morte aux citrons, aux oranges et à la rose*, daté de 1633 (Fig. 45) (Pasadena, Californie, Musée Norton Simon) (1949 : 1645-1646). En effet, la lumière intense

qui éclaire les motifs les plonge dans un fort contraste de clair-obscur, donnant une allusion d'apparition mystique. La nature morte française nous paraît dénuée de ce halo spirituel dans lequel sont plongés les motifs espagnols. Le souci des artistes s'oriente vers la subjectivité du modèle comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre.



Fig. 45 Francisco de Zurbarán, *Nature morte aux citrons, aux oranges et à la rose*

Pour finir sur cette recherche axée sur la nature, c'est avec les essais des théologiens anglo-saxons du XVII<sup>e</sup> siècle que nous prenons la mesure de cette quête de vérité dans la philosophie de Descartes. L'ouvrage de Jim Bennett et de Scott Mandelbrote: *The Garden, The Ark, The Tower, The Temple: Biblical Metaphors of Knowledge in Early Modern Europe*, met au jour le lien entre la religion chrétienne et le développement des sciences naturelles durant la Première modernité. Ainsi, le philosophe et théologien Joseph Glanvill (1636-1680) écrit en 1666 *The Vanity of Dogmatizing*, dans lequel il explique sa croyance dans la philosophie, son évolution et sa capacité à recréer la connaissance parfaite qu'avait Adam dans le jardin d'Éden avant la



Chute. Aussi, les inventions contemporaines pouvaient rétablir le sens de la vue de l'humain à leur perfection édénique, rachat de la vue nécessitant un travail humain spirituel et philosophique pour y parvenir (1998 : 67). Une approche similaire est adoptée par le philosophe Robert Hooke (1635-1703) dans son ouvrage *Micrographia Or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses*, publié en 1665. Il argumente que les instruments d'optique comblent la perte de l'Éden après la Chute de l'humain en aidant à restaurer la perfection sensorielle et la connaissance « Adamique », deux capacités perdues après la Chute et le Pêché originel. Selon Hooke, Adam avait l'aptitude à nommer les plantes et les créatures de la terre, à partir de la contemplation (Genèse 2, 19-20), ce que permettent aussi les instruments scientifiques. Adam pouvait reconnaître la nature, son utilité et les vertus. Selon Hooke, les découvertes scientifiques pouvaient aider à restituer ces connaissances perdues du Paradis et aider les humains à accomplir le potentiel initial auquel Dieu les destinait (1998 : 69). Ces démarches philosophiques rejoignent celle de Descartes qui dans *la Dioptrique* parlait déjà des instruments d'optique et de leur bienfait pour clarifier la vue (1637). Joseph Glanvill était un admirateur de René Descartes et de sa vision objective sur la nature (1998 : 67). Descartes indique dans *la Dioptrique* que le progrès scientifique permet de mieux percevoir les objets. Dans le cas précis de la lentille, elle permet d'en multiplier la vue, offrant au spectateur une observation des plus précises. Il considère la vue la plus noble et universelle parmi les sens. Selon lui, l'invention de la lentille (les lunettes) permet de mieux prendre connaissance de la nature, car elle agrandit notre vision de l'objet :

« Et il est malaisé d'en trouver aucune qui l'augmente davantage que celle de ces merveilleuses lunettes qui, n'étant en usage que depuis peu, nous ont déjà découvert de nouveaux astres dans le ciel, et d'autres nouveaux objets dessus la terre, en plus grand nombre que ne sont ceux que nous y avons vus auparavant : en sorte que, portant notre vue beaucoup plus loin que n'avait coutume d'aller l'imagination de nos pères, elles semblent nous avoir ouvert le chemin, pour parvenir à une connaissance de la Nature beaucoup plus grande et plus parfaite qu'ils ne l'ont eue » (1637 : 5).

Si l'inventaire après décès de Jacques Linard, dressé près de deux ans suivant sa mort, ne permet pas de placer des objets scientifiques dans sa bibliothèque, il est difficile d'expliquer autrement l'acuité, la minutie et le souci du détail réalisé par l'artiste dans ce tableau. L'historien de l'art Ingvar Bergström rappelle qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, la loupe et le microscope sont de nouveaux

instruments scientifiques qui servent de support aux artistes, notamment pour l'illustration des objets de la nature (1983 : 40). La corrélation entre le développement des sciences de la nature et l'intérêt pour la collection se mesure de diverses manières, nous montrerons le rapport de notre toile au milieu du collectionnisme dans la prochaine rubrique.

### **III. 2 Les cabinets de curiosités**

Dans ce sous-chapitre, nous comptons dévoiler l'importance du rôle des images et des cabinets de curiosités. Nous postulons que Linard, avec notre objet d'étude, obéit aux caractéristiques des images relatives à la collection. Il souscrit à la nouvelle fonction des images du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous exposerons d'abord les caractéristiques que possèdent une collection et leur importance à Paris. Nous proposerons ensuite une fonction particulière à l'image de collection relevant de la morale et du pouvoir, et enfin nous montrerons la corrélation entre le jardin et les cabinets de curiosités.

#### **III. 2.1 Entre art et science : une nouvelle utilisation des images**

Les images véhiculent un savoir et, en cela, participent à la révolution scientifique. Dès la Renaissance, la production d'images est dotée de nouvelles fonctions (Jollet 2006 : 136). Outre l'utilisation religieuse et philosophique faite de l'image, la représentation naturaliste d'images contribue aux études scientifiques qui se poursuivent au XVII<sup>e</sup> siècle (*Idem*). La production d'images joue un rôle de premier plan dans la première modernité. Pamela H. Smith, dans son article, *Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe*, montre l'importance des artistes et des artisans de la première modernité en matière d'art et de savoir, par leurs importantes contributions à la révolution scientifique. Le naturalisme à l'œuvre dans les représentations participe au savoir des producteurs des œuvres d'art, ainsi que leurs apports dans le cadre de l'étude de la nature et du collectionnisme (2006). Dès leur apparition à la Renaissance, ces illustrations scientifiques marquent l'arrivée d'un nouveau statut des images. Leur publication permet une plus grande accessibilité et leur étude contribue au développement de la connaissance de la nature (2006 : 85-86). Les illustrations aident à la compréhension des

images, même si les textes les accompagnants sont très bien décrits. De cette contribution entre les artistes et les théoriciens, résulte l'avancement de la connaissance scientifique.

« Leurs méthodes d'observation et de représentation étaient primordiales dans le développement du savoir empirique, mais plus précisément, leurs revendications concernant l'importance fondamentale de la nature et du pouvoir et de la promesse d'une connaissance de la nature. Les artistes/artisans d'alors aidèrent à constituer les visées et les techniques d'étude de la nature durant les XVe et XVIe siècles, articulant un nouveau langage de la nature. L'étude des arts et des sciences nous permet ainsi de voir que le domaine des arts et ses artisans contribuèrent fondamentalement au développement scientifique <sup>19</sup> » (Smith 2006 : 95).

Ces images naturalistes incitent à la mise au point des habitudes de catalogage. « Les images devinrent une manière importante d'enregistrer, de collecter, de cataloguer, et d'observation de la curiosité, des merveilles et des objets particuliers »<sup>20</sup>. Le regard de l'artiste est important en cela qu'il doit être en présence de l'objet afin de le reproduire selon les règles de l'observation. C'est une nouvelle culture de la vision qui émerge, où l'artiste prend une importance nouvelle, car nécessaire aux fins d'illustrations. Le spectateur recherche et s'attend à une véracité des images, soit des illustrations issues de l'observation réelle des objets dépeints (Smith 2006 : 90).

De fait, dès le XVIe siècle, l'idée qui prévaut de la représentation d'après nature, est qu'elle permet de mieux connaître l'objet peint (Jollet 2006 : 136). Aussi, beaucoup d'ouvrages s'attachent à une illustration scientifique de la nature durant la Renaissance, la lisibilité des objets peints est importante (*Idem*). Cette façon scientifique de représenter la nature est typique de la période moderne (Smith 2006 : 87). Albrecht Dürer (1471-1528) montre son intérêt pour

---

<sup>19</sup> Je traduis de l'original : Their techniques of observation and representation were deeply important in the development of empirical science, but perhaps more foundational were their claims about the primacy of nature and the power and promise of natural knowledge. Artist/artisans, then, helped constitute the aims and methods of the study of nature during the fifteenth and sixteenth centuries, articulating a new kind of authority for nature. The examination of art and science thus helps us see that art and artisans were fundamental (but not exclusive) motors of the Scientific Revolution. (Smith 2006 : 95)

<sup>20</sup> Je traduis de l'original : « Images became an important way of recording, collecting, cataloguing, and witnessing the curious, the marvellous, and the particular » (Smith 2006: 89)

l'observation botanique en 1503 avec *La Grande Touffe d'herbes* (Fig. 46) (Vienne, musée Albertina). L'illustration scientifique perdure et se multiplie. Bartolomeo Bimbi fait des illustrations scientifiques pour Poggio à Caiano. Les objets, dans un souci de clarté sont la plupart du temps détachés les uns des autres, ce que fait aussi Jacques Linard dans sa représentation des objets curieux au sein de *Nature morte aux coquillages et au corail*. L'engouement pour ce type de représentation culmine au XVIIe siècle. Le naturalisme scientifique devient la norme pour l'illustration des objets de la nature, et cette nouvelle forme de représentation fait partie de la nouvelle culture du collectionnisme.



Fig. 46 Albrecht Dürer, *La Grande touffe d'herbes*

### III. 2.2 Constitution des collections

À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les peintures figurant la nature trouvent leurs places dans les collections constituées à Rome. La peinture de paysage y trouve une place de choix, « elle se vend pour deux sous ou s'achète à prix d'or pour orner les salons et les chambres des riches collectionneurs » (Ribouillault 2011 : 233). Et la nature morte n'est pas en reste, collectionnée au côté des peintures de paysage, comme chez le grand collectionneur Federico Borromeo (*idem*. 234). De fait, les collections se constituent dès le XVe siècle, comme le mentionne

Krzysztof Pomian dans son ouvrage, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise XVe-XVIIIe siècle*. Elles prennent forme en réponse aux intérêts des humanistes, travaillant à partir de la fin du XIVe siècle sur des manuscrits antiques, dans lesquels des collections grecques étaient décrites. Ces intellectuels commencent à établir des collections en Italie et ce modèle est ensuite imité dans les pays du Nord. Par la suite, les familles princières proches des humanistes adoptent cette habitude (1987 : 45-51). Ainsi, le collectionnisme devient une mode au XVIe siècle. Papes, cardinaux, rois, et grandes familles de princes ou de banquiers créent de magnifiques collections (*Idem*). De cet engouement, résulteront aussi les *studioli* au XVe siècle, les *Wunderkammern* au XVIe siècle, puis les cabinets de curiosités au XVIIe siècle (*Ibid.* ; Falguières 2003 : 57).

Le *studiolo*, terme utilisé dans l'Italie de la Renaissance, est un espace privé réservé à l'étude comme nous le précise le dictionnaire Oxford art online. Cette salle pouvait contenir des livres, des objets d'art et des artefacts. Au début, ces espaces sont utilisés comme des bibliothèques et évoluent ensuite comme des sortes de musées. La chambre des merveilles ou *Wunderkammer*, à laquelle est consacré l'ouvrage *La chambre des merveilles* de Patricia Falguières, publié en 2003, est une collection princière qui a pour but d'établir le statut du prince. Les chambres des merveilles sont agencées en séries thématiques. Les objets y sont arrangés de façon temporaire. Si le musée moderne démet l'objet de ses fonctions, la *Wunderkammer* lui en trouve de nouvelles. L'objet est souvent manipulé. Par exemple, « un os d'éléphant sera fait pied d'un tabouret ». L'objet est réduit à son utilisation. Dans ce type de collection, le but n'est pas l'observation et l'expérimentation selon les canons de la science moderne (Falguières 2003 : 48). Au XVIIe siècle, les cabinets de curiosités remplacent les *Wunderkammern* (Falguières 2003 : 57). Les cabinets de curiosités sont des rassemblements d'objets rares et curieux qui servent de collections privées et de lieu d'études de la nature (Pomian 1987 : 53). Étymologiquement, le mot curiosités vient du latin *cura* voulant dire : « le soin que l'on prend des autres », et selon André Labhardt, *curiositas* viendrait plutôt de *curiosus* : « le soin apporté à la recherche ». En effet les apothicaires possèdent des cabinets, dédiés au rassemblement d'herbes et d'objets qui entrent dans la confection des simples et des médicaments (Davenne 2004 : 127).



Avec l'augmentation du nombre de voyages, à la suite des découvertes de nouvelles routes maritimes, les *naturalia*, entrent dans les collections au XVe siècle. Les collections regorgent donc d'objets d'art, de littérature, d'objets de la nature et au XVIIe siècle, vient s'ajouter la catégorie des instruments scientifiques (Pomian 1987 : 51). Des ouvrages attestent de la découverte et de l'intérêt suscités par ces objets jusque-là inconnus et venus de loin. La province du Poitou en France fait figure de proue dans la constitution de cabinets de curiosités. De nombreux collectionneurs y sont établis à la fin du XVIe siècle. Le cabinet de l'apothicaire Paul Contant (1562-1629) est le plus connu. Paul Contant constitue son cabinet en ramenant des objets rares et inédits de ses voyages. En 1600 il écrit *Bouquet printanier* afin de faire connaître les merveilles botaniques de son cabinet. Son œuvre comprend des textes écrits par lui décrivant le cabinet, énumérant la collection ; des commentaires de visiteurs du cabinet, et les *Commentaires sur Dioscoride* publié en 1628, commencés par son père (Martin et Moncond'huy 2004 : 93-108).

Par ailleurs, les merveilles de la nature suscitent en France l'intérêt des rois. *Cabinets de curiosités, aux origines des musées*, l'article de Josette Rivallain, permet de le constater, dans la synthèse qu'elle fait de ce phénomène de collection. D'abord, François I<sup>er</sup> (1494-1547) envoya Jacques Cartier (1491-1557) découvrir le Canada vers 1531-1536. Ce dernier est le premier à décrire et à cartographier le golfe du Saint-Laurent (Trudel 1966). Le roi de Navarre Henri IV (1589-1610) dépêche son apothicaire Jean Mocquet (1575-v.1616) afin d'explorer l'outremer ; l'Amérique centrale, la périphérie de la Méditerranée et la côte est de l'Afrique sont les lieux qu'il a pu sillonner. Ceux-ci rapportent quantité de plantes et objets exotiques consignés dans l'un des cabinets du roi, avec pour but le recensement des richesses de l'univers (Rivallain 2001 : 21). Jean Mocquet consigne aussi ses découvertes dans un ouvrage dédié au roi imprimé en 1617, *Voyages en Afrique, Asie, Indes orientales et occidentales*, qui relate les descriptions de ses explorations. En 1612, c'est aux Tuileries que sont aménagées ces collections d'objets. Jean Mocquet reçoit en 1616 de Louis XIII — qui poursuit dans cette tradition de collecte de plantes et d'objets de la nature — le titre de « garde du cabinet de singularités et du palais des Tuileries » (Rivallain 2001 : 22).

### III. 2.3 L'engouement pour les collections à Paris

À Paris, c'est vers les années 1630 que se fait jour un nouvel intérêt pour les collections d'art à la cour raffinée du Cardinal de Richelieu (1585-1642). Aux peintures, s'ajoutaient dans les cabinets des objets rares d'histoire naturelle, des instruments d'optique et des médailles (Bayard 2001 : 390-399). Richelieu encourageait ses collaborateurs à garnir leurs hôtels particuliers de collections d'art. Une nouvelle classe de riches personnages, gentilshommes de la chambre du roi, pour la plupart actifs dans la finance, rejoint le rang de collectionneurs. Si Richelieu donne une impulsion au milieu des collectionneurs (Schnapper 2005 : 155), rappelons qu'il suivit en cela la mode lancée par celle qui fut d'abord et longtemps sa bienfaitrice, la reine Marie de Médicis (Petitfils 2008 : 591).

Le choix de tableaux en provenance d'Italie et d'Espagne que fait Claude Vignon pour la collection de Marie de Médicis a sans doute pu être connu de Jacques Linard, qui était en contact avec lui. (Faré 1962 : 39 ; Schnapper 2005 : 129). Quant à Gaston d'Orléans, il s'est pris d'un engouement pour les coquillages qu'il intègre dans sa collection. (Bayard 2001 : 399) Ce goût hérité de la reine régente fera du Cardinal de Richelieu le pourvoyeur du roi en objets d'art, car c'est lui qui se charge de constituer la collection royale. Louis XIII, s'il apprécie certains artistes, tel Georges de la Tour, se positionne plutôt en artiste que mécène, comme le montre l'ouvrage *Louis XIII*, la biographie que Jean-Christian Petitfils lui a consacrée. Il prend pour maître Simon Vouet, qu'il a fait revenir de Rome en 1627, pour se perfectionner dans l'art du pastel (2008 : 570-571). Il n'est donc pas anodin que Jacques Linard, quand il peint *Les cinq sens et les Quatre Éléments*, y appose l'emblème de l'évêque de Luçon, futur cardinal de Richelieu, homme puissant et grand collectionneur d'art (Szanto 2002 : 30). Quant au contenu de notre objet de recherche *Nature morte aux coquillages et au corail*, il reflète les enjeux scientifiques du premier XVII<sup>e</sup> siècle. Nous poursuivrons en démontrant les modalités de figuration d'une collection d'objets d'histoire naturelle, afin de mettre au jour la corrélation entre cette nouvelle culture scientifique et la toile de Linard que nous étudions.

### III. 2.4 La représentation d'une collection

Le rapport des cabinets de curiosités aux images est complexe. En dévoilant les caractéristiques des images qui font l'engouement des amateurs, nous voulons suggérer que la toile de Linard remplit les attentes d'un objet de collection. En premier lieu, il existe une valeur transcendante à ce genre de figuration, comme l'indique Dominique Moncond'huy dans son essai, *Le cabinet de curiosités et ses représentations : du microcosme à la vanité*. Le cabinet peut contenir des tableaux figurant des objets qui témoignent de la capacité imitatrice de l'être humain, donc de la puissance de Dieu. Ces œuvres sont choisies pour leur signification et non pour leur valeur esthétique. Elles le sont avant tout parce qu'elles imitent à perfection la nature. « En un mot, c'est parce qu'ils incarnent un savoir humain, un pouvoir même (pouvoir de représenter, de créer une image qui montre la création divine), que ces tableaux ont droit de cité dans le cabinet, au même titre que tel tapis somptueux ou telle pièce d'argenterie » (2004 : 190). Aussi, les peintures représentant des objets de collection changent de statut. Elles acquièrent — comme pour les cabinets de curiosité et les jardins — une valeur de « sémiophore », soit, pour Pomian, un objet chargé d'une signification. Pomian précise qu'« un sémiophore accède à la plénitude de son être de « sémiophore » quand il devient une pièce de collection « ... l'utilité et la signification sont mutuellement exclusives : plus un objet est chargé de signification, moins il a d'utilité » (1987 : 43). C'est le lien à la nature qui donne à ces tableaux cet ajout de valeur signifiante (*Idem.*). Ainsi, les objets d'histoire naturelle suscitent un engouement et s'accumulent dans les collections, tout en leur rajoutant une valeur signifiante. Attardons-nous maintenant brièvement sur quelques autres fonctions de représentations des curiosités, sans prétention d'exhaustivité.

En second lieu, l'image exprime de la créativité humaine. La composition soignée, la facture de la toile témoignent d'un choix réfléchi. Michel Faré précise que Linard se documente pour composer ses toiles (1962 : 38). Il travaillait à la manière d'un artiste de la Renaissance italienne, c'est-à-dire avec accès à des sources de savoir. Jacques Linard avait à sa disposition à domicile toutes les sources littéraires nécessaires pour insuffler à sa toile un contenu mythologique, religieux ou philosophique (Szanto 2002 : 52-57). De plus, le naturalisme dans l'œuvre montre

qu'il fait un travail issu d'une longue observation, à la manière des artistes de l'antiquité, comme en témoignait l'ouvrage de Franciscus Junius sur l'histoire de la peinture antique (Nativel 1996 : 580). Les artistes procédaient par *mimesis* pour reproduire l'objet. C'est la *facultas imitandi* qui permet à l'homme d'imiter l'action créatrice de Dieu. Elle permet d'élever le statut de l'artiste, à cause de cette association entre l'art et le divin. Selon Colette Nativel, « l'imitation réalise la contemplation. Dieu étant créateur, l'homme doit l'imiter en étant lui-même créateur : l'acte même d'imiter affirme son identité avec Dieu. D'où sa supériorité » (*Idem* : 422). Au XVII<sup>e</sup> siècle, la pensée de Junius a pour but d'aider les peintres par les réflexions que suscite cet humaniste sur la peinture contemporaine. Junius poursuit avec la pensée de Pline et de Sénèque sur les savoirs à accumuler à partir de la nature : « des chercheurs curieux de percer les secrets les plus intimes de la nature ne sont pas seulement destinés à rehausser le prestige des artistes. Junius y révèle sa foi dans la science et sa solidarité avec ceux qui cherchent à comprendre les merveilles du monde... » (*Ibid.* : 422). Cette figuration que fait l'artiste va au-delà de l'imitation, elle doit contenir une part de créativité. L'artiste doit faire des corrections quand il reproduit l'objet, son imagination est essentielle pour incarner la beauté de la nature (*Ibid.* : 426-435). La représentation permet donc à l'artiste d'apprendre, de réfléchir et de s'exprimer par son œuvre d'art (*Ibid.* : 443-448).

En troisième lieu, la représentation de la nature permet à l'amateur de compléter sa collection quand un objet vient à lui manquer. C'est le plus souvent le cas de la gravure, qui se substitue alors à l'objet réel. Les gravures ont une valeur de document, comme le précise Pierre Martin dans son essai, *Piquer la curiosité : de quelques choix éditoriaux à propos de la réédition du Jardin, et Cabinet poétique (1609) de P. Contant*. La précision des gravures en fait des images scientifiques (Moncond'huy 2004 : 109-120). Par contre, l'image d'une collection est allégorique avant d'être scientifique. En d'autres termes, ces figurations de cabinets de curiosités doivent d'abord agir sur l'imagination du spectateur. Dominique Moncond'huy mentionne en effet que le rôle de l'imaginaire permet d'accepter les gravures comme substituts d'objets (*Idem* : 190-195).

Les natures mortes comme images de remplacement de l'objet réel sont plus rares mais sont également documentées. La nature morte peut simplement faire partie d'une collection d'art, sans assurer la fonction de remplacement d'objets. Le cardinal Garcia de Loaysa Giron (1534-1599) possédait une telle collection à Tolède (William 1985 : 28-30), de même que le cardinal Federico Borromeo en Italie (Jones 1988 : 261). La facture de l'œuvre vient jouer dans la signification de la toile. Le naturalisme scientifique, le souci du détail et la composition des toiles représentant les objets d'histoire naturelle contribuent à en faire des allégories. Krzysztof Pomian précise sur la figuration des cabinets de curiosités :

« Tout se passe comme s'ils ne voulaient non pas tant faire chaque fois le portrait fidèle d'un cabinet, le montrer en tant que lieu où l'univers comme un tout devient visible par l'intermédiaire des objets susceptibles de représenter les principales catégories d'êtres et des choses, et, éventuellement, les classes en lesquelles ces catégories se subdivisent. Où, autrement dit, l'univers comme un tout devient visible parce que, quoiqu'il garde toutes ses composantes, il subit une miniaturisation. Bien que réalistes, les représentations des cabinets ont donc une signification allégorique, semblable en cela à des natures mortes peintes avec le plus grand respect pour l'apparence sensible des objets mais qui portent en même temps une lourde charge symbolique » (1987 : 66).

C'est à cette catégorie de tableau allégorique qu'appartient selon nous notre objet de recherche. Les toiles de Jacques Linard s'inscrivent à l'intérieur de cette catégorie de natures mortes liées aux collections des cabinets de curiosité. « Les natures mortes de Jacques Linard — écrit Mickaël Szanto — sont [...] présentes dans les principaux cabinets d'amateurs de la ville (des frères Desneux à Innocent Regnard) et les nombreux livres qu'il laissa à sa mort témoignent d'ambitions non moins élevées quant au principe de sa création » (Szanto 2002 : 37). Les natures mortes se substituent rarement aux objets de collections, car elles représentent le plus souvent des motifs faciles d'accès. Les coquillages, la porcelaine s'avèrent des objets très répandus sur le marché de l'art. Cependant, les natures mortes contenant des coquillages suscitent l'intérêt par leur capacité métaphorique comme l'explique Elisabeth Alice Honig, dans son texte, *Making Sense of Things : On the Motives of Dutch Still Life* (1998 : 182). Dans les collections, les coquillages figurent parmi les objets d'histoire naturelle les plus fréquents. Ils suscitent l'intérêt des collectionneurs, des médecins, des apothicaires et des savants (Impey et Macgregor 1985 : 189-190), les coraux sont également très prisés (Bredenkamp 2008 : 104).

Ainsi, la toile de Jacques Linard, si elle utilise une facture naturaliste, comporte une valeur métaphorique et reflète les goûts de son époque. Il construit sa toile *Nature morte aux coquillages et au corail*, avec une approche scientifique, que l'on peut comparer aux œuvres de Jan Brueghel le Vieux qui, pour *Bouquet de fleurs, aux bijoux, pièces de monnaie et coquillages* (Fig. 6), se déplace dans la ville voisine, où il peut observer de près des fleurs qu'il ne trouve pas sur place (Jones 1988 : 268). Ainsi, la minutie des motifs peints par Jacques Linard possède une valeur documentaire (Martin et Moncond'huy 2004 : 110-120).

En effet, les images de cabinets de curiosités permettent de faire passer des discours. À travers les allégories qu'elles contiennent, ces images véhiculent des messages multiples. Les métaphores morales sont abondantes. La moralité est une de ses possibilités. La série des *Cinq sens*, issue de la collaboration de Rubens et de Breughel le Vieux peut à nouveau servir d'exemple ici. Le tableau *La Vue* (Fig. 47) (Madrid, Musée du Prado) représente d'une part un cabinet de curiosités, et d'autre part figure une allégorie des cinq sens. De nombreuses représentations de cabinets de curiosités nous viennent des peintres de l'école du Nord comme celles de Frans Francken II (1581-1642) dont nous verrons un exemple plus loin. Krzysztof Pomian remarque que Frans Francken II dans ses figurations de cabinets représente la nature et l'art, en y ajoutant une valeur religieuse et historique. Les symboles sont ainsi superposés dans ces représentations, « le sacré et le profane, le naturel et l'artificiel, l'animé et l'inanimé, le proche et le lointain etc. », le tout ayant pour but de montrer une version miniature du monde (Pomian 1987 : 66).





Fig. 47 Jan Brueghel le Vieux et Pierre Paul Rubens, *La Vue*

Au vu de ce qui précède, nous déduisons que *Nature morte aux coquillages et au corail* de Jacques Linard, représente en bonne et due forme un cabinet de curiosité. Il en revêt tous les attributs. Dans les faits, ceux-ci se présentent sous différentes formes. Les objets collectionnés peuvent être présentés sur des guéridons ou des cabinets, comme le font les aristocrates (Schnapper 2005 : 38). D'ailleurs, au premier plan de cette toile de Jacques Linard, le bout d'un meuble qui pourrait être un guéridon, se dessine à gauche, en arrière de la rangée de coquilles. Par ailleurs, avec la minutie des détails des objets, Linard démontre un esprit d'observation aiguisé ; de fait, la lisibilité des objets était importante dans les natures mortes de l'époque (Jollet 2007 : 136). Il fait un choix esthétique dans le placement des objets sur la toile. La provenance de ses sujets vient des différentes mers sillonnées par les explorateurs. Krzysztof Pomian précise que le contenu des collections est influencé par leur position géographique (1987 : 45-51). Dans cet ordre d'idées, l'omniprésence des Flamands au marché de Paris pourvoyeurs d'objets tels les coquillages, reflète cet état des choses (Schnapper 2005 : 22).

Comme l'a déjà indiqué Christian Klemm pour la toile de Linard, *Les coquillages et un coffret* (Fig. 48) (Zürich, Kunsthaus). La proximité de notre artiste avec les collectionneurs contribue à introduire en France les natures mortes aux motifs d'objets naturels, reflétant par là même un intérêt secondaire, l'étude des sciences naturelles associée à ses débuts aux cabinets de curiosités (2000 : 71-72). Toujours est-il qu'à Paris, nous savons que Linard fréquente et vend ses œuvres à la foire Saint-Germain-des-Prés, lieu de prédilection des marchands flamands. La peinture nordique à bas prix est alors fort appréciée et remplit les intérieurs ordinaires comme les cabinets des curieux. « Les Français raffolent de paysage » qui est l'apanage des Nordiques (Schnapper 2005 : 22). Jacques Linard se mêle très tôt aux Flamands de la corporation de Saint-Germain-des-Prés, laquelle comprend aussi les marchands de toile et de fournitures pour les peintres. Toute sa famille les côtoie (Faré 1962 : 38-39). Cette fréquentation ne doit certes pas être sous-estimée quant à l'influence des motifs qui parcourent l'œuvre de Linard. Il utilise des tableaux de chevalet, nouveautés en France comme l'explique Emmanuelle Hénin, dans *Le temple du goût : éloquence sacrée et éloge du mécène, de Rome à Paris (1640-1643)*. Il était alors toujours de mise d'utiliser des lambris, ces tableaux enchâssés qui avaient comme fonction de compléter le décor déjà établi et qui rappelaient les décors des grandes demeures aristocratiques (Bayard 2001 : 386-388). Jacques Linard devient un artiste précurseur en composant cette nature morte. Il y représente une collection de motifs dont l'engouement en France est sans précédent. À la foire Saint-Germain, les coquilles se vendent très cher, un marchand en 1627 en a vendu une collection pour 20 000 livres (Schnapper 1998 : 75). Linard, en peignant cette « collection » de coquillages et de corail, signale un fait nouveau à son époque, le collectionnisme. Il avait notamment déjà évoqué la collection en 1638 avec *Les coquillages et un coffret* (Fig. 48), comme le précise l'essai de Christian Klemm (2000). À titre de comparaison, on peut constater la parenté de l'image que présente Jacques Linard dans *Nature morte aux coquillages et au corail*, à d'autres peintures de cabinets de curiosités. Frans Francken le jeune peint *Cabinet d'art et de curiosité* en 1636 (Fig. 49) (Vienne, Kunsthistorisches). Les objets d'histoire naturelle sont arrangés sur un entablement et associés en arrière-plan à une série de tableaux figurant la nature et des sujets religieux. D'autres peintres postérieurs à Jacques Linard produisent des natures mortes qui figurent en tant que cabinet de curiosités. *Le cabinet de curiosités* de Johann Georg Hinz, (1630-1700), peint en 1666 (Fig. 50),

figure un mobilier, dans lequel sont présentés différents objets, dont des coquillages et des coraux. La parenté de l'œuvre, quant au contenu, avec *Nature morte aux coquillages et au corail* est claire. La boîte de copeaux y figure et le bois est omniprésent. Dans une toile de 1668, Joseph Arnold (1645-1674/75) figure *The Dimpfel Family Collection in Regensburg* (Fig. 51), où se mélangent encore les objets de curiosités, posés sur une surface plane. Sur les murs, des tableaux accompagnent l'ensemble, dont des natures mortes. Autant d'exemples qui témoignent de l'utilisation des objets de la nature pour figurer des collections. La toile de Linard obéit à une tradition de tableau de collection établie au XVII<sup>e</sup> siècle en France, mais une figuration à laquelle il prend part à titre d'artiste innovateur.



Fig. 48 Jacques Linard, *Les coquillages et un coffret*





Fig. 49 Frans Francken II, *Cabinet de curiosité*

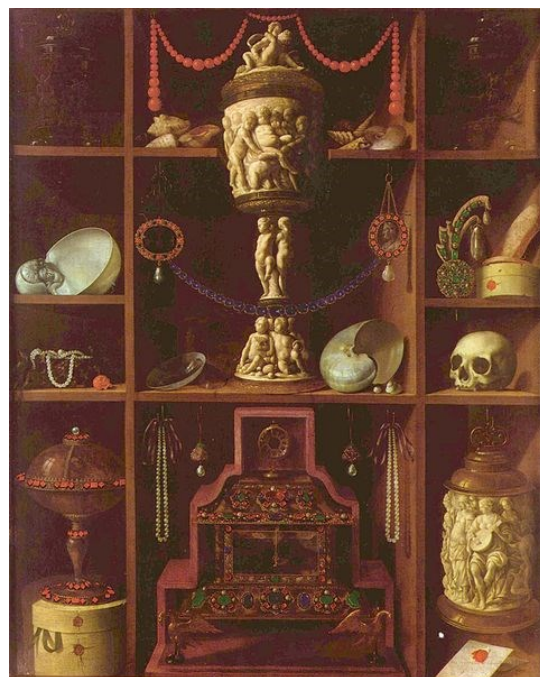


Fig. 50 Johann Georg Hinz, *Le cabinet de curiosités*



Fig. 51 *The Dimpfel Family Collection in Regensburg*  
*Die Kunstkammer der Regensburger Großeisenhändler- und Gewerkefamilie Dimpfel*  
 Provenance/Rights: Ulmer Museum (Photo : Oleg Kuchar, Ulm) [CC BY-NC]

### III. 2.5 Discours moral des cabinets de curiosité

Les images de collections, appelées auparavant cabinets de curiosités, jouent aussi un rôle philosophique. Nous affirmons que *Nature morte aux coquillages et au corail*, représente aussi une allégorie de cabinet de curiosités, dont les objets de la nature contenus dans l'image deviennent des messagers d'une guérison selon une éthique néo-stoïcienne. Cette toile que peint Jacques Linard suit la tradition des allégories de cabinets de curiosités représentés par les Flamands. D'une part, les tableaux figurant des collections contiennent des objets de la nature, comme les coquilles et les coraux. Ce type d'allégorie peut — être illustré par un amas d'objets tels que nous le présente Frans Francken II (Fig.49) dans la version de 1636 de son *Cabinet*

*d'art et de Curiosité*. Au premier plan sont représentés des coquillages assemblés sur une table, ils sont mêlés à des pièces de monnaie à côté d'une nature morte aux motifs de coquillages. Le fond du tableau de Francken II est composé de peintures de paysage alternant avec un accrochage de quelques objets curieux. Des statues et d'autres objets de collection complètent la toile.

La présence de tableaux de natures mortes et de paysages au sein de ces collections contribue à la transmission de la sagesse néo-stoïcienne. À Anvers par exemple dès le XIV<sup>e</sup> siècle, les peintures de paysage servent d'exercice de quiétude pour l'amateur d'art (Prosperetti 2009 : 160-162). De fait, les cabinets de curiosités, contenant ces images, étaient vus en tant que pharmacopées dans la culture néo-stoïcienne (*Idem* : 160-162). Ainsi une thérapeutique visuelle est associée aux cabinets amateurs d'Anvers (*Ibid.* : 160). Dans son *De Constantia*, Juste Lipse offre des ressources pour se forger une foi inébranlable par la sagesse, ces images de collection servent de stimulus visuel afin de pratiquer la constance (*Ibid.* : 160-162). Cette éthique évolue au XVII<sup>e</sup> siècle à l'ère de la philosophie humaniste et aboutit au néo-stoïcisme avec Juste Lipse (*Ibid.* : 38). Léopoldine Prosperetti rappelle la phrase augustinienne, « *verus philosophus est amator Dei* », confirmant de fait la croyance de l'indissociabilité entre l'amateur d'art et la recherche de sagesse (*Idem*). Quand émerge le nouveau genre qu'est la peinture de paysage, la couleur joue aussi un rôle philosophique. La vue est revitalisée par l'image et la couleur rehausse les esprits. Breughel comprenait l'imagerie de l'arbre, et savait que la verdure ajoutait une valeur thérapeutique à l'œuvre. Un artiste avec ces connaissances pouvait convertir la nature, et son répertoire inexhaustible, en des documents spirituels, rendant le monde visible, intelligible (Prosperetti 2009 : 158-159). La verdure est alors bien ancrée dans une herméneutique de désir spirituel, et la recherche d'une réalisation perdue, elle livre la *viriditas* exprimant la vitalité, la fécondité, la verdure, l'épanouissement, ainsi que représenté dans *Adam et Ève dans le jardin d'Éden*, et dans *Le Paradis terrestre* peint par Jan Breughel le Vieux (Fig. 52) (Paris, Musée du Louvre) où une végétation luxuriante s'offre au spectateur, avec des fruits et des animaux exotiques, évoquant la curiosité scientifique, qui encourage le collectionnisme. Pour certains théologiens visionnaires, la *viriditas* est une



théophanie, et son antithèse est l'*ariditas*, forme de pauvreté, d'aveuglement spirituel. Léopoldine Prosperetti précise là-dessus :

« La théophanie décrit les visions intermittentes du Dieu caché d'une théologie négative : le système ésotérique hérité des néoplatoniciens et christianisé par les théologiens grecs, qui repose sur des voies d'investigation non scripturaires menant à entrevoir le Créateur à travers le fugace phénomène de sa Création<sup>21</sup> » (Prosperetti 2009 : 159).

Cette ancienne tradition de théologie cognitive voit un renouveau durant la Renaissance et enrichit les moyens de traduction du monde naturel, en une approche vers une révélation divine.



Fig. 52 Jan Brueghel le Vieux, *Le Paradis terrestre*

---

<sup>21</sup> Je traduis de l'anglais : Theophany describes the intermittent sightings of the hidden God of negative theology: the arcane system inherited from the Neo-Platonists and Christianized by the Greek theologians, which relies on non-scriptural, investigative paths toward the detection of glimpses of the Creator in the fleeting phenomena of His Creation (Prosperetti 2009 : 159).

La toile *Nature morte aux coquillages et au corail* serait donc aussi une image thérapeutique. En France, Guillaume du Vair dit la même chose dans ses écrits sur la constance, inspirée de Juste Lipse. Il précise qu'un remède prévu par Dieu permet de supporter le mal en attendant des jours meilleurs (1915 : 157). Nous émettons la thèse selon laquelle Jacques Linard poursuit cette tradition de pharmacopée visuelle au sein de sa toile *Nature morte aux coquillages et au corail*. La représentation des objets de curiosité révèle, à l'instar des peintures flamandes, une thérapeutique visuelle. Les objets de curiosité initialement rassemblés par des apothicaires — l'ancêtre du pharmacien — et reproduits en images servaient par ailleurs, à des fins curatives. Or, nous savons que Jacques Linard possédait des ouvrages de médecine naturelle (Szanto 2002 : 40). L'illustration des motifs devait aider les apothicaires à reconnaître les objets de la nature qui entraient dans la confection des médicaments nécessaires à leur métier, et ces derniers prennent le soin de dresser des rapports écrits sur les plantes médicinales. En plus des plantes, d'autres types d'objets de la nature sont connus pour leurs vertus médicinales. Ainsi, les mollusques sont souvent utilisés pour composer des médicaments, au même titre que les coraux. Sylvie Lefèvre dans son essai, *L'invention de l'espace de curiosité, la marge et le cadre dans les livres manuscrits de la fin du Moyen-Âge et du premier XVIe siècle*, texte faisant partie de l'ouvrage *Le théâtre de la curiosité*, paru en 2008, signale le rôle des images d'objets de curiosité dans les ouvrages, lesquelles constituent déjà une forme de collection. L'illustration du *Livre des simples médecines* (Fig. 53) sert à montrer que le rassemblement d'objets d'histoire naturelle était mis en images pour décrire et illustrer cette pharmacopée en 1520-1530.



Fig. 53 Livre des simples médecines

Ce type d'image sert d'illustration aux textes des livres de soins, et l'image a pour fonction de servir d'exemple au lecteur, aussi son traitement visuel ne fait pas l'objet d'une mise en valeur esthétique particulière. Dans cette représentation où prennent place notamment une seiche, une momie, un corail, les proportions ne sont pas réalistes (2008 : 50). Cette image servant à la médecine, rappelle notamment les paysages des peintres comme Jan Breughel discutés plus haut auxquels on attribuait des vertus thérapeutiques. Ingvar Bergström rappelle que cette pharmacopée visuelle renvoie à la réputation de Jésus-Christ guérisseur dans la tradition chrétienne (1957 : 12). Il cite un texte d'A. Brykczynski, *Jésus-Christ représenté comme*

*Apothicaire*, de la *Revue de l'art chrétien*, datée de 1907. Cet article révèle que ces images rares, majoritairement de tradition iconographique germanique, figuraient en général un Christ, entouré de bouteilles médicinales, tenant d'une main la balance de la justice, et l'autre main levée en signe de bénédiction. Ces images étaient une métaphore de Jésus comme remède corporel et comme guérison de l'âme. Dans l'image *Le Christ apothicaire* de la collection Hellmann (Fig. 54), les flacons visibles en arrière-plan contiennent : « Générosité, Pureté, Bonté, Crainte de Dieu, Obéissance, Sainteté, Constance, Miséricorde, Joie, Ferveur, Franchise... Eau pour le cœur, pour les yeux, pour les forces » (1907 : 184). Or, cette tradition prendrait sa source en France, selon la thèse du pharmacien et professeur Wolfgang-Hagen Hein dont Pierre Julien fait le compte rendu (1975). *Le manuscrit des Chants Royaux de Puy de Rouen* (1519-1528) (Fig. 55) aurait traduit le premier l'image du Christ guérisseur, dans lequel on voit un Christ dans un intérieur, entouré d'étagères aux contenants médicaux, dans une configuration qui reprend le modèle d'un local d'apothicaire. Cette tradition aurait été reprise par la suite vers 1625-1630, par le Strasbourgeois Wilhelm Johann Baur (1607-1640) dans une peinture à l'huile. Il est fort probable que Linard connaissait l'œuvre de cet artiste-peintre et graveur contemporain renommé, qui œuvre dans un domaine auquel il s'intéressait. Cette association des objets de la nature à la pharmacopée permettrait ainsi de raviver la mémoire du spectateur d'une guérison céleste et servirait de support à la constance.

De surcroît, les objets de la nature permettent une vision de sagesse, car il s'agit d'une représentation d'un microcosme. Ce regard du monde que montrent les curiosités s'offre à la contemplation, conforme à la pensée de Sénèque pour qui l'Homme est né afin de contempler la nature (Sénèque 2001 : 201). En se rapprochant de la nature par l'observation, une connaissance plus profonde permet d'appréhender l'essence divine, car toute créature émane de Dieu selon le courant de pensée néo-stoïcien (Lagrée 2010).





Fig. 54 Anonyme, *Jésus apothicaire*

Les écrits de Guillaume de Vair nous éclairent à ce sujet. La nature, création divine, équivaut à Dieu et représente la perfection. Cette architecture divine est offerte à la vue de l'humain pour la reproduire parfaitement, étant lui-même une création parfaite, et ayant reçu la capacité de créer à l'image du créateur (1915 : 130). La seule chose que l'humain ne peut faire à l'image de Dieu c'est d'infuser une âme à sa création (*Idem* : 131). Selon du Vair qui prend en exemple les arts de la musique, l'harmonie résulte de l'art et de la science du musicien, car à la base, les éléments qui la composent sont issus d'une matière, d'éléments parfaits, créés par Dieu (*Ibid.* : 132). Car la nature porte en elle une force divine, une disposition à la vertu qui se conserve, se renouvelle et se transmet (*Ibid.* : 129-130). Par conséquent cette reproduction de la création

divine qu'exécute Jacques Linard avec *Nature morte aux coquillages et au corail*, transmet une essence divine. C'est-à-dire, puissance et vertu. Devant cette perfection de la nature que peint l'artiste, c'est le remède offert par Dieu qui se dessine. Il rappelle que la prière offre une consolation aux maux de la vie et la patience est requise quand les maux continuent, car il s'agit de la volonté de Dieu (*Ibid.* : 157). *Nature morte aux coquillages et au corail*, permet d'écarter le spectateur de la mauvaise voie et de le guider vers le droit chemin, celui de la vertu. À travers cette vue d'objets de la nature, le chemin de la guérison se matérialise au spectateur à travers la contemplation et la prière.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 55 Le manuscrit des Chants Royaux de Puy de Rouen, *Christ guérisseur*



### III. 2.6 Le rapport entre jardin et collection et la notion de pouvoir

Nous pensons, pour conclure, que Jacques Linard dans ce tableau du Musée des beaux-arts de Montréal, renvoie également au jardin et à sa valeur métaphorique. Le peintre ouvre une fenêtre sur le monde avec pour cadre l'encadrement de la toile et pour vue ces objets de la nature ramenés de part et d'autre du monde. Le jardin est un des premiers lieux de collecte de ces objets naturels. Les objets d'histoire naturelle présents dans les cabinets évoquent le jardin en référence à cette association du cabinet et du jardin. De fait, le jardin constitue un milieu naturel pour les collections. Christine Davenne rappelle cette filiation entre le jardin et la collection dans son ouvrage, *Modernité du cabinet de curiosités*. Au XVI<sup>e</sup> siècle, cabinet en anglais désigne une maison d'été, et montre le lien filial entre jardin et cabinet. Leurs structures sont identiques : espaces fermés, ordre géométrique. Le musée, localité philosophique et souvent forestière, le « sanctuaire des muses, doit naître du jardin ». Le jardin est par nature un cabinet, et représente l'univers. Jardins et cabinets suscitent la réflexion et engendrent des discours (2004 : 77). Guillaume du Vair l'illustre bien avec son ouvrage, issu des discussions qu'il eut avec des amis autour d'un jardin (1915). L'importance du jardin comme lieu de réflexion transparait avant cela dans l'ouvrage de Lipse qui débute le second volet de son *De Constantia* par une description du jardin de son ami l'humaniste Carolus Langius (Charles de Langhe) (1521-1573) avec qui il put discuter de ses idées et il fait l'éloge des jardins en général (Morford 1991 : 165). Mark Morford précise la pensée de Lipse et des stoïciens qui trouvaient les jardins propices aux affaires de l'âme (*negotium animi*), à l'opposé de la vision de luxure qu'en donnaient les épicuriens (*Idem*). Les cabinets de collections obéissent à ce même principe. L'artiste Breughel le vieux l'exprimait dans ses toiles, convoitées par des amateurs d'art en quête de sagesse, comme nous l'avons démontré plus haut.

Plusieurs modèles d'association entre le cabinet et le jardin existent, ainsi que le décrit John Dixon Hunt dans sa contribution scientifique, *Curiosities to Adorn Cabinets and Gardens*. Le cabinet du Vatican est un exemple symptomatique. La succession d'objets d'art comme des fresques et des sculptures, placés à l'intérieur et à l'extérieur prolonge le rapport entre ces deux espaces. Par exemple, la cour du Belvédère au Vatican devenait une extension de la librairie

Palatine, les deux lieux étant utilisés comme réceptacles d'œuvres d'art (Impey et Macgregor 1985 : 195). D'autre part, au Vatican, le *giardino dei Semplici* (jardin des simples) faisait partie intégrante du complexe palatial. Il contenait des espèces végétales qu'utilisait l'apothicaire du pape pour la confection de médicaments (Campitelli 2009). Les apothicaires figurent parmi les premiers collectionneurs pour qui le jardin était d'abord un lieu de production aux fins professionnelles (Martin et Moncond'huy 2004). Pareillement, l'apothicaire Paul Contant (1562-1629) avait établi sa collection de curiosités dans son jardin. Ce n'est que quand la collection qu'il avait amassée devint trop grande qu'elle fut déplacée dans une pièce du logis. Paul Contant représente les curieux par le souci qu'ils partagent tous : la collecte, l'assemblage et l'exposition des objets de curiosités, en une sorte de monde en miniature, un microcosme. Ces objets de la nature collectionnés symbolisent les contrées lointaines, l'exotisme, « l'invisible » (Pomian 1987 : 51). Son jardin de simple passe en effet d'une collection de végétaux, à celui d'objets variés. Sa collection, quoique remplie d'objets d'art, privilégiait les curiosités de la nature (Moncond'huy 2004 : 93-108). En outre, en France, Louis XIII ordonne la construction d'un jardin des simples pour y cultiver des plantes médicinales en 1626 connu du nom de Cabinet du roi ou Jardin du roi. Ce cabinet de curiosités réunit la collection de plantes et d'objets rares, rassemblée par les botanistes au gré de voyages et de découvertes. L'essai de Krzysztof Pomian, *Histoire naturelle : de la curiosité à la discipline* nous informe de l'évolution de ce cabinet en 1635 à Paris, qui devient le Jardin royal des plantes médicinales (Martin et Moncond'huy 2004 : 17-28). Ouvert au public en 1640, ce lieu a une vocation médicinale et pédagogique (muséum national d'histoire naturelle, s. d.). L'établissement offre l'instruction gratuite de la botanique, de l'anatomie et de la chimie, et organise l'expérimentation et la recherche des espèces végétales (Blond, s. d.). Ce lieu témoigne de l'évolution scientifique en France. En 1793, il est promulgué Muséum d'histoire naturelle (jardin des plantes, s. d.). Cet établissement abrite aujourd'hui les collections naturelles, le lieu renferme un musée, un jardin botanique et zoologique, il constitue aussi un lieu de recherche universitaire (*Idem*). En fin de compte, outre la collecte des raretés, les vertus thérapeutiques motivaient aussi largement la création de ces jardins (Davenne 2004 : 127-138). L'enjeu de cette science en devenir intéresse le pouvoir qui y voit un potentiel de rayonnement sur l'Europe (Blond, s. d.), intérêt qui va de pair avec la politique culturelle artistique que Richelieu exerce comme indiqué au chapitre I.

La proximité entre le cabinet de curiosité et le jardin était loin d'être rare. Un autre type de collection associait l'art à la nature. Des sculptures, peintures et pierres précieuses étaient parfois aménagées parmi les plantes de jardins. John Dixon Hunt en cite quelques-uns. À Florence, dans les *Orti Oricellari*, on trouvait un mélange de sculptures et de plantes. Isabelle d'Este rassemble sculptures, peintures et pierres précieuses, dans la Corte Vecchia du Palais ducal à Mantoue, un espace qui inclut un *studiolo*, une grotte et un *giardino segreto*. À Pise, dans les années 1640, le Jardin botanique mélange objets d'histoire naturelle et images (gravures, et dessins) (Impey et Macgregor 1985 : 193). Au demeurant, ces jardins ont des points en commun. Ils forment un microcosme, ils représentent l'univers, ils rappelaient aussi l'antiquité et le jardin du Paradis perdu. Le jardin ainsi que la collection, font donc figure de lieux édéniques (Impey et Macgregor 1985 : 198). Cette valeur métaphorique est également transposée dans la figuration de cabinets de raretés (Pomian 1987 : 61-66).

Jacques Linard poursuit son œuvre dans la tradition d'une illustration scientifique popularisée à son époque. Son attention pour une représentation fidèle des objets est remarquable et appréciée par le public. Charles Sterling le rapproche des peintres Balthazar Van der Ast (1593/94 - 1657) et Joris Hoefnagel (1542-1601) dont les représentations réalistes d'animaux, de plantes et autres objets naturels appartenaient pleinement au monde de la science (1962 : 37). Les marchands d'art nordiques sont surtout installés à Paris où ils ont une activité florissante (Schnapper 2005 : 22). Or, Jacques Linard, comme toute sa famille, côtoie dès ses débuts les marchands de toile et fournisseurs flamands installés à Saint-Germain-des-Prés (Faré 1962 : 38-39). À cause du grand réalisme de la représentation, il est possible de reconnaître les différents éléments dépeints dans le tableau (Nusbaumer 2006 : 171). Jacques Linard, en représentant ces objets d'histoire naturelle, touche de près aux enjeux du marché de l'art et au collectionnisme de son époque. Il est influencé par sa proximité avec les Flamands, d'abord dans sa ville natale Troyes.

« La production troyenne comprenait un grand nombre de « grotesques » de « drôleries », de scènes plus ou moins licencieuses, qui concurrençaient la production flamande déversée en quantité à la foire Saint-Germain et par colportage, mais on y trouvait aussi, avec les mêmes estimations, des scènes religieuses, des paysages, des natures mortes, un

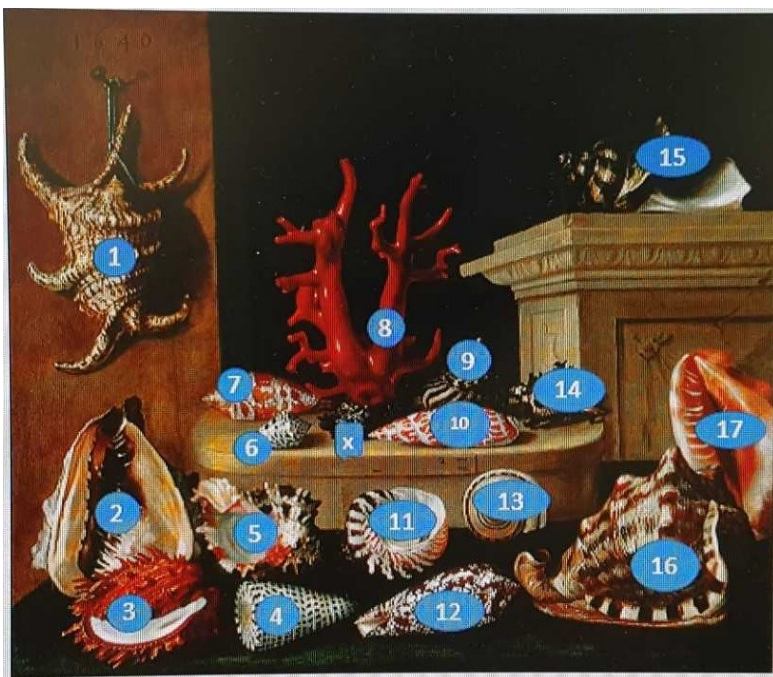
genre assez neuf et qui fut une spécialité des peintres troyens ou d'origine troyenne, comme Linard, Murgalet ou les Baudesson, durant tout le siècle » (Schnapper 2004 : 232).

Jacques Linard d'ailleurs se met à peindre des coquillages à la suite de sa rencontre avec le peintre de nature morte flamand Kalf lors du séjour de celui-ci à Paris. Cette influence semble mutuelle, car c'est également à ce moment que Willem Kalf (1619-1693) ajoute les coquillages à son répertoire (Szanto 2002 : 22). Les objets disponibles sur le marché de Saint-Germain-des-Prés viennent des lieux où commercent les artistes nordiques. Antoine Schnapper précise que les coquillages présents sur le marché parisien proviennent surtout de l'océan indien (2005 : 22; Seba 2001). Seulement cinq objets viendraient d'ailleurs, dont le corail présent sur les mers méditerranéennes (Fig.1c). Une des coquilles vient de l'Afrique de l'Ouest (Nusbaumer 2006 : 171), deux des coquillages sont de provenance antillaise, une autre vient des mers tropicales (Encyclopedia of Life, s.d.; Marine Species, s.d.). Cependant, si nous privilégions la source flamande pour l'approvisionnement des objets de collection à Paris, il est à noter toutefois que les Antilles pouvaient être un point d'entrée des objets d'histoire naturelle. La région du Poitou gravite autour du port de La Rochelle, porte d'entrée de provisions venant de la Martinique et la Guadeloupe, soustraites à l'Espagne en 1635. Les activités commerciales dans ce port expliquent d'ailleurs la présence précoce des collections dans cette région. Ces collectionneurs y maintenaient des relations épistolaires avec des pays tel le Canada. La Rochelle reçoit, outre les curiosités et les objets rares (Moncond'huy 2004), du sucre des colonies nouvellement acquises (Nassiet 2006). Ceci explique en partie l'importance de la victoire de Louis XIII lors du siège de 1627 pour reprendre le contrôle de la ville.

Par ailleurs, l'historienne Karin Leonhard démontre dans un essai récent la portée politique des coquillages. Elle rappelle qu'aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les coquillages sont d'abord des instruments de loisirs pour les aristocrates. Ces objets précieux et exotiques ont pour vocation de satisfaire leur curiosité — d'où le nom initial rattaché au lieu de rassemblement de ces objets — et le désir d'impressionner. Avec les collections d'objets, l'aspect encyclopédique se posa dès les débuts et se distingua au fil du temps du côté loisir. Les cabinets de curiosités au XVII<sup>e</sup> siècle forment la base des sciences de la conchyliologie, en d'autres termes, l'étude des mollusques recouverts d'une coquille. Cet engouement pour les objets de la

nature dans les collections influença également les artistes et la nature morte en est un parfait exemple. Karin Leonhard indique qu'une nature morte figurant une table remplie de coquillages venant de part et d'autre du monde représente certes une collection, mais au-delà de la représentation d'une nature fort belle et complexe, ces images comportent aussi une valeur métaphorique en lien au pouvoir (2011 : 177-186). L'auteure Leonhard précise à l'égard des convoitises politiques sous-jacentes aux conflits de l'Europe au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Toutes les régions côtières de la Grande-Bretagne, de la France, l'Italie, de l'Espagne et des Provinces-Unies avaient dompté les mers, gouvernées selon la croyance mythologique par Poséidon dieu du commerce, du voyage, des guerres maritimes et des conquêtes. Dès lors, ces réceptions de denrées riches et exotiques et la colonisation des terres éloignées se pratiquaient sous la bénédiction des cieux. Par conséquent, les coquillages deviennent des symboles de pouvoir maritime et colonial et une allégorie d'une image nationale (2011 : 177). Si nous nous penchons de nouveau sur notre tableau *Nature morte aux coquillages et au corail*, nous croyons qu'elle reflète la quête de pouvoir de Louis XIII et de Richelieu. Jacques Linard présente une diversité d'objets de la nature rassemblés des différents coins de la terre ; l'intérêt scientifique est certes réel, mais la glorification du pouvoir demeure un enjeu important durant cette ère de changement institutionnel. Il suffit de rappeler, en derniers exemples, l'intérêt de la France pour l'outremer, notamment l'Amérique, qui se concrétise par la création de la Nouvelle-France et la fondation en 1627 de la compagnie des Cent-Associés par Richelieu (Patrimoine culturel, s. d.) ; la création de la compagnie de Saint-Christophe (1626-1635) administrant entre autres les territoires de Saint-Christophe et de l'île de La Tortue (Haïti) (Servant 1914) et la compagnie des îles de l'Amérique (1635-1651) administrant notamment les îles de la Guadeloupe et de la Martinique, sujet peu traité faisant l'objet d'un très récent ouvrage de l'historien Éric Roulet (2017).

Fig. 1c Linard, *Nature morte aux coquillages et au corail*



Légende (Nusbaumer 2006 : 171)

- 1 -Lambi chiragra chiragra – Ptérocère-chiragre.
- 2 -Cassis madagascariensis.
- 3 -Spondylus princeps.
- 4 -Conus litteratus.
- 5 –Hexpalex rosarium (Afrique de l’ouest).
- 6 -Conus spurius.
- 7 -Conus magnificus.
- 8 -Corail rouge.
- 9 –Trochus niloticus ou cittarium pica – Troque des Indes occidentales (Antilles).
- 10-Mitra mitra – Mitre.
- 11-Trochus niloticus ou cittarium pica.
- 12-Conus aulicus.

13-Architectonica perspectiva – Solarium.

14-Chicoreus brunneus – Murex noir.

15-Turbo marmoratus.

16-Cassis tuberosa – Casque roi.

17-Cassis rufa – Casque gueule de taureau.

x- n’est pas identifié dans le catalogue de Nusbaumer

Les numéros 5 et 9 proviennent respectivement de l’Afrique de l’ouest et des Antilles (Nusbaumer 2006 :171). Le corail rouge (No. 8) vit dans la mer Méditerranée et dans l’océan atlantique (arkive.org), le Conus litteratus (No. 4) est un cône venimeux des Mers tropicales (Seba 2001 : 384) et le Trochus niloticus ou cittarium pica (No. 11) parvient des Antilles (Seba 2001 : 383-390). Quant au Spondylus princeps (No. 3) cette espèce est éteinte témoignant de la surpêche de ces animaux marins, cette espèce de spondilium vivait dans les Côte Amérique de l’ouest, au sud-est de l’Afrique et dans l’océan sud-est Asie (encyclopedia of life, s.d.).



## Conclusion

De ce foisonnement intellectuel qui a lieu à la première modernité, se forme une nouvelle discipline. Une nouvelle institution est née. Krzysztof Pomian le précise, les cabinets curieux auront été un entre-deux, un intermédiaire entre l'institution religieuse, et l'institution scientifique (1987 : 78-80). Cette phase « d'essai » qu'est la curiosité, remplacée par les musées, les institutions d'enseignement professionnel, est comparable à l'avènement de la discipline qui se développe autour des aliénés et qu'explique Michel Foucault dans son *Histoire de la Folie à l'âge classique*. Jacques Linard, en documentant cet enjeu important de son époque, illustre bien l'esprit de son temps. L'image syncrétique qu'offre Jacques Linard à travers *Nature morte au coquillage et au corail*, superpose les multiples enjeux, soit religieux, moral et scientifique. Cette toile rappelle en outre que Paris devient un lieu de formation de collections comme suite à ce nouvel intérêt pour l'accumulation d'objets (Schnapper 2005 : 73). La nature devient le sujet de la nature morte, elle est convoitée pour les collections. La composition avec une facture naturaliste de Jacques Linard sert aussi à témoigner du passage de l'ère augustinienne — où l'autorité vient de l'Église, basée sur la pensée de saint Augustin — à l'ère scientifique. Elle atteste de l'essor des savoirs qu'amène cette nouvelle mentalité de curiosité et d'observation rationnelle (Muensterberger 1996 : 213-214) qui du même coup se trouve instrumentalisée afin d'auréoler l'image du collectionneur. L'image de collection rend la nature pérenne, d'où le besoin des artistes auprès des mécènes qui y trouvent la gloire et la commémoration (Pomian 1987 : 45-51).

## Conclusion générale

Au terme de cette recherche, nous avons voulu démontrer la superposition des discours de la toile de Jacques Linard, *Nature morte aux coquillages et au corail*, conservée au Musée des beaux-arts de Montréal. Nous avons pu relater, par une démarche pluridisciplinaire, les différents enjeux culturels fondamentaux dans une société française en mutation. Nous avons constaté au chapitre I que Linard expose la pratique de la méditation issue de la Réforme catholique et qui tarde à arriver en France. Ensuite, au chapitre II, nous avons vu que le regain d'intérêt suscité par les humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle marque ce tableau d'une valeur moralisatrice. Nous avons également pu établir le rapport entre le domaine des arts et des sciences au chapitre III en soulignant l'apport de René Descartes dans ce passage à l'ère scientifique. Le rôle des transferts culturels est mentionné, mais ce propos pourrait être approfondi, notamment en étudiant le rapport de cette toile aux gravures que Jacques Linard affectionnait particulièrement. Nous n'avons fait que brosser à grands traits le phénomène du collectionnisme qui constitue un vaste champ dans lequel pourrait se poursuivre l'étude.

Notre démarche consistait à comprendre le caractère du témoignage que Linard donne de son époque avec sa toile *Nature morte aux coquillages et au corail*. La multiplicité des influences qu'il combine dans son œuvre exprime une mutation culturelle sans précédent. Le milieu artistique réagit à cette fluctuation avec leur production artistique ; il est même pris dans ce tourbillon de changement. Cette œuvre de maturité montre la capacité d'innovation de Linard par le format de la toile (tableau de chevalet), le genre et les motifs. Cette création de Linard associe pensée religieuse, philosophie antique et sciences naturelles. Ce tableau atteste de comportements récents dans la société du XVII<sup>e</sup> siècle, de la formation de nouvelles institutions, encore d'actualité de nos jours. Le Musée des beaux-arts de Montréal arbore ainsi un document d'histoire qui raconte les origines d'une telle institution. À la suite du décryptage des métaphores contenues dans cette œuvre, Linard met au jour un monde en rupture de concepts, dont les idéaux se transforment, avec un impact important sur le monde culturel. L'utilisation des objets naturels

s'avère en fin de compte un choix astucieux, car la multiplicité des messages qu'ils peuvent véhiculer permet cette association de lectures. C'est ce que nous avons voulu montrer dans ce mémoire.

Le mémoire se limitera ainsi à cette toile particulière de l'artiste et en propose une lecture inédite. Ce travail de recherche visait à démontrer comment ces influences du temps marquent la composition de l'artiste, et elles lui permettent de construire une narration picturale érudite, empreinte de philosophie et suggérant un goût pour les sciences de la nature. Ce travail de recherche nous a permis de constater que la toile de Linard constitue un véritable document d'archives comme le suggère Michel Foucault dans son *Archéologie du savoir*. C'est à partir des indices que laisse derrière lui l'artiste que nous avons pu remonter le cours de l'histoire avec ce tableau. La méthode de Foucault nous a permis de révéler la formation discursive qui s'inscrit dans les espaces de dissension (2014 : 208). « Une formation discursive... c'est plutôt un espace de dissensions multiples. C'est un ensemble d'opposition différente dont il faut décrire les niveaux et les rôles » (Foucault 2014 : 212). Ainsi les discours se croisent, se meuvent et se transforment en de nouveaux discours ; c'est ce que nous avons voulu illustrer à travers cette analyse du tableau de Jacques Linard. Par exemple, nous montrons que la communication religieuse de la Réforme catholique axée sur une nature divinisée (chapitre I) trouve son origine avec le stoïcisme (chapitre II). La méthode d'apprentissage de l'artiste passe par l'observation et la mimésis dans le but d'accéder à une métaphysique pour les stoïciens (chapitre II). Elle se poursuit avec le développement des sciences naturelles auquel contribue Descartes avec son essai *La Dioptrique* précisant l'importance de la vue, afin de ravoier les connaissances sur la fonction et l'utilité des objets de la nature, notamment les propriétés curatives des espèces, perdues après la Chute de l'homme (chapitre III). Ce développement scientifique auquel prennent part les apothicaires pour développer une pharmacopée, rappelle l'iconographie du Christ-guérisseur, et nous renvoie au discours religieux (chapitre I). En outre, le rôle de l'amateur d'art et la notion d'*otium* (chapitre II) se renouvelle au XVII<sup>e</sup> siècle avec entre autres la fonction morale des cabinets de curiosité (chapitre III). Aux fins de cette conclusion, nous n'avons repris que certains des rapports qui relient les chapitres les uns aux autres. L'érudition

de Linard a su brillamment entrelacer ces corrélations dans le but de créer *Nature morte aux coquillages et au corail*.

L'ordre des chapitres montre l'aspect du pouvoir, ou plus précisément son parcours. Il se situe aux mains de l'Église contestée qui perd de son importance, au profit du néo-stoïcisme et de la prise de parole d'un public de plus en plus critique. Le pouvoir aboutit aux mains d'une monarchie, initialement dotée d'un conseil du roi, évoluée en une monarchie absolue et atteignant son apogée avec Louis XIV. Cette transformation voit son corollaire dans l'iconographie des œuvres d'art de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Autres que méditatives, ces natures mortes reflètent un discours distinct, celui du rayonnement du Roi-Soleil, dont le mémoire de Cui Zhu a rendu compte en faisant l'analyse d'une toile de Jean-Baptiste Belin de Fontenay<sup>22</sup>. Cette évolution de la nature morte offre une piste de recherche. Une analyse comparative des discours de la nature morte française entre Louis XIII et Louis XIV pourrait élargir le sujet.

Cette étude au sein de l'Université de Montréal pour l'obtention du grade de maîtrise, vise à contribuer à la connaissance d'une œuvre de notre musée local. Le mémoire permet de voir la toile d'un regard historique, et aide à la situer à un moment pivot de l'histoire de France et de l'histoire de l'art occidental. Afin de continuer la recherche, l'étude globale de l'œuvre de cet artiste reste à faire. Le triple axe selon lequel l'étude est menée dans ce mémoire, c'est-à-dire spirituel, moral et scientifique, pourrait aussi être envisagé pour l'ensemble de sa création artistique.

---

<sup>22</sup> Le mémoire de Cui Zhu, « Symbolique florale dans le tableau de Jean-Baptiste Belin de Fontenay *Vase d'or, fleurs et buste de Louis XIV* (1687) », établit bien la notion de pouvoir à travers l'illustration des produits provenant des jardins de France. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/8412>

# Bibliographie

## Dictionnaires, encyclopédies et notices

Barbier, Muriel (s. d.), *Le cabinet d'ébène*, consulté le 17 décembre 2017  
<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/cabinet>

Blond, Stéphane (s. d.), « Le jardin botanique du roi Louis XIII », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 17 Décembre 2017. URL: <http://www.histoire-image.org/etudes/jardin-botanique-roi-louis-xiii>

Bluche, François (dir.) (2005), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Nouvelle Edition revue et corrigée, Coll. Les indispensables de l'histoire, Paris : Fayard, UdeM B.L.S.H. REF DC 121 D53 2005

Brunschwig, Jacques et Urs Egli (s. d.), « Stoïcisme », [Encyclopædia Universalis], [en ligne], consulté le 08 octobre 2017.  
<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/stoicisme/>

Charbonneau-Lassay, L (2006), *Le bestiaire du Christ*, Paris : Albin Michel, UdeM B.L.S.H. REF BV168 A5 C48 2006

Cognet, Louis, « François de Sales (1567-1622) », [Encyclopaedia Universalis], [En ligne], consulté le 9 août 2017  
<http://www.universalis.fr/encyclopedia/francois-de-sales/>

Delumeau, Jean « Bérulle Pierre de - (1575-1629) », [Encyclopædia Universalis], [en ligne], consulté le 9 août 2017.  
<http://www.universalis.fr/encyclopedia/pierre-de-berulle/>

Morel, Corinne (2004), *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris : L'archipel, UdeM B.L.S.H. REF GN 452.5 M67 2004

Ferré, Jean (2003), *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*, Monaco : éditions du Rocher, UdeM B.L.S.H. REF BL 303 F47 2003

Miquel, Dom Pierre (1995), *Dictionnaire des symboles liturgiques*, Paris : Le léopard d'or, UdeM B.L.S.H. REF BV165 M56 1995

Haudrère, Philippe (2007), «Collège royal de la Flèche, l'esprit missionnaire et le Canada», [Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française], [En ligne], consulté le 9 août 2017

<http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-95/Coll%C3%A8ge%20royal%20de%20La%20Fl%C3%A8che,%20l'esprit%20missionnaire%20et%20le%20Canada#.WYtMvO8QkdU>

## JACQUES LINARD

### **Catalogue**

Benedict, Curt (1957), « Notes sur Jacques Linard », *Études d'art*, No. 13, Alger : E. Imbert, Musée National des Beaux-Arts d'Alger; p. 5-45

Nusbaumer, Philippe (2006), *Jacques Linard, 1597-1645 : catalogue de l'œuvre peint*, Le-Pecq-sur-Seine : Nusbaumer, UdeM B.L.S.H. ND 553 L64 A4 2006

### **Périodiques**

Szanto, Mickaël (2002), « Pour Jacques Linard, peintre de natures mortes (Troyes 1597-1645) : étude », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, Paris : Société de l'histoire de l'art français, p. 25-62

Goldfarb, Hilliard T. (2000), « Un tableau rare et fascinant de Jacques Linard », *Musée des beaux-arts de Montréal*, Montréal : Musée des Beaux-arts de Montréal

Faré, Michel et Fabrice Faré (1974), « Trois peintres français de natures mortes aux fruits », *Connaissance des arts*, Paris : Connaissance des Arts, No 272, p. 88-95

Klemm, Christian (2000), « In Paris malt 1638 Jacques Linard eine Sammlung von Meerschnecken », *Jahresbericht*, Kunsthau Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft, p. 71-74

Revel, Jean-François, (1958), « Linard », *Connaissance des Arts*, Paris : Connaissance des Arts, No. 79, p. 58-65

Parks, Robert O. (1955), « Still life by Jacques Linard », *Art association of Indianapolis Bulletin*, Indiana: Herron Museum of art, No. 42, p. 10-12

Verdier, Philippe (1949), « La nature morte philosophique », *La table ronde*, p. 1639-1647, août-sept 1949



## **Recueil de textes**

Rosenberg, Pierre (1995), « Jacques Linard, ' Peintre de coquilles ' », *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, Catanzaro : Fancesco Abbate et Fiorella Sricchia Santoro p : 231-234

## **LA NATURE MORTE**

### **Périodiques**

Honig, Elisabeth Alice (1998), «Making Sense of Things: On the Motives of Dutch Still Life», *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 34, p. 166-183, [JSTOR]  
<http://www.jstor.org/stable/20140414>

Imscher, Günter (1986), « Ministrae voluptatum: Stoicizing Ethics in the Market and Kitchen Scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 16, No. 4, p. 219- 232 [JSTOR]

### **Ouvrages**

Bergström, Ingvar (1983), *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth century*, New York: Hacker Art Books, UdeM B.L.S.H. ND 1390 B4714 1983

Coatalem, Éric (2014), *La nature morte française au XVII<sup>e</sup> siècle*, av. la collaboration de Florence Thiéblot, Dijon : Faton, 2014

Damian, Véronique (2007), *L'œil gourmand : parcours dans la nature morte napolitaine du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Galerie Canesso

Faré, Michel (1962), *La nature morte en France : son histoire et son évolution du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, tome 1, Genève : Pierre Cailler, UdeM B.L.S.H. 758.4 F222n

Salvi, Claudia (2000), *D'après nature: La nature morte en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Tournai, Renaissance du livre, UdeM B.L.S.H. ND 1393 F7 S25 2000

Sterling, Charles (1985), *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Macula, UdeM B.L.S.H. ND 1390 S74 1985

Tapié, Alain (dir.) (1990), *Les Vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle : méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, av. la collaboration de Jean-Marie Dautel et de Philippe Rouillard, Caen : Musée des beaux-arts, UdeM B.L.S.H. ND 1452 E95 V35 1990

## **THÉORIE DE L'ART**

### **Compte-rendu**

Pierre, Julien (1975), « Le Christ apothicaire : Wolfgang-Hagen Hein, Christus als apotheker », compte-rendu, *Revue d'histoire de la pharmacie*, Vol. 63, No. 225, p. 431-432  
[http://www.persee.fr/doc/pharm\\_0035-2349\\_1975\\_num\\_63\\_225\\_7441\\_t1\\_0431\\_0000\\_3](http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1975_num_63_225_7441_t1_0431_0000_3)

### **Recueils de colloque**

Bayard, Marc (2001), *Rome-Paris, 1640 : transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Rome : Académie de France à Rome, Paris : Somogy

Boespflug, François (2000), *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460): Sept chefs-d'oeuvre de la peinture*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, UdeM B.L.S.H. N 8045 B64 2000

Melion, Walter, Ralph Dekoninck et Agnes Guiderdoni-Bruslè (dir.) (2012), *Ut pictura meditatio: The Meditative Imagery in Northern Art, 1500-1700*, Turnhout, Belgique : Brepols, UdeM B.L.S.H. N 7942 U8 2012

### **Périodiques**

Aronberg Lavin, Marilyn and Miriam I. Redleaf (1995), «Heart and Soul and the Pulmonary Tree in Two Paintings by Piero della Francesca», *Artibus et Historiae*, Vol. 16, No. 31, p. 9-17  
<http://www.jstor.org/stable/1483496>

Bergström, Ingvar (1957), «Medicina, Fons et Scrinium», *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History*, 26:1-4, 1-20, DOI: 10.1080/00233605708603579  
<http://dx.doi.org/10.1080/00233605708603579>

Bergström, Ingvar (1955), « Disguised symbolism in 'Madonna 'Pictures and Still-Life: II», *The Burlington Magazine*, Vol. 97, No. 632, Nov., p. 342-347+349  
<http://www.jstor.org/stable/871737>

Brykczynski, A (1907), «Jésus-Christ représenté comme Apothicaire», *Revue de l'art chrétien*, p. 184-188, Lille, France : Desclée, De Brouwer  
<https://archive.org/stream/revuedelartchr1907lill#page/184/mode/2up>

Call, Michael J. (1997), «Boxing Theresa: The Counter-Reformation and Bernini's Cornaro Chapel», *Woman's art journal*, Vol. 18, No. 1, Spring-Summer, p. 34-39, [JSTOR]

Callien, Sterling A. (1937), «The Evil Eye in Italian Art», *The Art Bulletin*, Vol. 19, No. 3 Sep. p. 450-462  
<http://www.jstor.org/stable/3045692>

Campitelli, Alberta (2009), *The Vatican Gardens: an architectural and horticultural history*, traduction Ceil Friedman, New York: Abbeville Press, Città del Vaticano: Musei Vaticani: Libreria Editrice UdeM aménagement SB 466 V35 C3614 2009

Choné, Paulette (2000), « Le fidèle en son « cabinet d'oraison » au début du XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue de l'histoire des religions*, Vol. 217, p. 577-592, [Persée]

Dekoninck, Ralph (2008), « Une bibliothèque très sélective : Possevino et les arts », *Littératures classiques*, No. 66, P. 71-80, Paris : Armand Colin  
<http://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2008-2-page-71.htm>

Donnelly, John Patrick (1988), Antonio Possevino's Plan for World Evangelization, *The Catholic Historical review*, Vol 74, No. 2, p. 179-198, [JSTOR]

Feuillet, Michel (2008) « Le bestiaire de l'Annonciation : l'hirondelle, l'escargot, l'écureuil et le chat », *Italies*, [En ligne], [Italies], consulté le 09 septembre 2017  
<http://journals.openedition.org/italies/2155>

Gosine, Jane C. ET Erik Oland (2004), « Docere, Delectare, Movere: Marc-Antoine Charpentier and Jesuit Spirituality », *Early Music*, Oxford University Press, Vol. 32, No. 4 (Nov.), p. 511-514+516-539 [JSTOR]

Jones, Pamela M. (1988), « Federico Borromeo as a Patron of Landscape and Still Lifes : Christian Optimism in Italy ca. 1600 », *The Art Bulletin*, Vol. 70, No. 2, p. 262-272 [Taylor & Francis]

Martin, Pierre (2013), « Le jésuite et la limace », *Curiositas*, <http://curiositas.org/le-jesuite-et-la-limace>, consulté le 11 juillet 2015

Montagu, Jennifer (1968), « The painted enigma and French seventeenth century art », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Vol. 31, p. 307-335, [JSTOR]

Nativel, Colette (1991), « Rhétorique, poétique, théorie de l'art au XVII<sup>e</sup> siècle: Marino et Junius », *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 9, No. 4 Autumn, p. 341-360 [JSTOR]

Noreen, Kristin (1998), « Ecclesiae militantis triumphus: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation », *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 29, No. 3, Autumn, p. 689-715 [JSTOR]

Nordenfalk, Carl (1985), «The Five Senses in Late Medieval and Renaissance», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 48, p. 1-22, [JSTOR] <http://www.jstor.org/stable/751209>

Shécheval, Anne le Pas (2006), « Réflexions sur des textes méconnus: Quels enjeux pour l'histoire de l'art? », *Revue XVII<sup>e</sup> siècle*, No. 230, p. 7-21, Paris: Presses Universitaires de France

<https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2006-1-page-7.htm>

Silver, Larry (2006), «Arts and Minds: Scholarship on Early Modern Art History (Northern Europe) », *Renaissance Quarterly*, Vol. 59, No. 2 (Summer 2006), pp. 351-373, [JSTOR] <http://www.jstor.org/stable/10.1353/ren.2008.0334>

Wildenstein, George (1950), « Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII », *Gazette des beaux-arts*, p.38-64

### **Ouvrages**

Blunt, Anthony (1983), *Art et architecture en France 1500-1700*, Paris : Macula, UdeM B.L.S.H. N6844 B5812 1983

Choné, Paulette (1991), *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525-1633) : comme un jardin au cœur de la chrétienté*, Paris : Klincksieck

Falguières, Patricia (2003), *Les chambres des merveilles*, Paris : Bayard, UdeM B.L.S.H. AM 342 F35 2003

Freedberg, David (1998), *Le pouvoir des images*, traduit par Alix Girod, Paris : G. Monfort UdeM B.L.S.H. Réserve de cours N 71 F7312 1998

Fumaroli, Marc (1994), *L'école du silence : le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris : Flammarion, UdeM B.L.S.H. N 67 F85 1994

Halleux, Élisabeth (2004), *Iconographie de la Renaissance*, Paris : Flammarion, UdeM N6915 H35 2004

Jones, Pamela M. (1993), *Federico Borromeo and the Ambrosiana*, Boston: Cambridge University Press, UdeM B.L.S.H. N 7823 I8 M55 1993

Mâle, Émile (1951), *Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle : étude sur l'iconographie après le concile de Trente, Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris : Colin UdeM B.L.S.H. 709.9482 M245a

Nativel, Colette (1996), *De Pictura Veterum : libri tres*, Genève : Droz, UdeM B.L.S.H. N 5610 J8612 1996 livre 1

Paleotti, Gabriele (2012), *Discourse on sacred and profane images (discorso intorno alle imagini sacre e profane)*, Los Angeles, CA: Getty Research Institute, BR 115 A8 P3514 [1582]

Pastoureau, Michel (2012), *Symboles du Moyen-Âge, animaux, végétaux, couleurs, objets*, Paris: Le lion d'or, UdeM B.L.S.H. CB 475 P37 2012

Ribouillault, Denis (2013), *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris : CTHS-INHA

Ribouillault, Denis ET Michel Weemans (2011) (dir.), *Le paysage sacré: le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Florence: Olschki

Schnapper, Antoine (2004), *Le métier de peintre au Grand-Siècle*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, UdeM B.L.S.H. ND 546 S36 2004

Schnapper, Antoine (1998), *Le géant, la licorne, la tulipe : collections françaises au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Flammarion, Grande.bibliothèque 790.132 S357ge2 1998 niveau 1 documentaire

Tapié, Alain (1997), *Le sens caché des fleurs : symbolique et botanique dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle*, avec la collaboration de Sam Segal et al, Paris : Biro, UdeM B.L.S.H. ND 1403 E95 T37 1997

Thuillier, Jacques (2014), *La peinture française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Faton

Wöllflin, Heinrich (1970), *L'art classique : initiation au génie de la renaissance italienne*, Paris : Stock, UdeM B.L.S.H. N6915 W6412

## HISTOIRE DE FRANCE

### Ouvrages

Descimon, Robert et Christian Jouhaud (1996), *La France du premier XVII<sup>e</sup> siècle : 1594-1661*, Paris : Belin UdeM B.L.S.H. DC 121 D47 1996

Garnot, Benoît (1991). *Société, cultures et genres de vie dans la France du XVI<sup>e</sup> -XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Hachette, UdeM B.L.S.H. DC 33.4 G37 1991

Guillermou, Alain (1992), « La vocation de la Compagnie de Jésus », *Les Jésuites*, Paris : Presses Universitaires de France, collection Que sais-je?, p. 7-32.  
<https://www.cairn.info/les-jesuites--9782130443346-page-7.htm>

Hildesheimer, Françoise (2000), *Du siècle d'Or au Grand siècle : l'État en France et en Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Flammarion, UdeM B.L.S.H. JN 2369 H55 2000

Mandrou, Robert (1973), *Des humanistes aux hommes de science (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris : éditions du Seuil, UdeM CB 401 M35

Nassiet, Michel (2006), *La France au XVIIe siècle : société, politique, cultures*, Paris : Belin, UdeM B.L.S.H. DC 121 N369 2006

Petitfils, Jean-Christian (2008), *Louis XIII*, Paris: Perrin, UdeM B.L.S.H. DC 123.8 P48 2008

Reynold, Gonzague de (1994), *Synthèse du XVIIe siècle : La France classique et l'Europe Baroque*, Genève : Slatkine, UdeM B.L.S.H. DC 121.7 R49 1962

Rochemonteix, Camille de (1889a), *Un collège de jésuites aux XVIIe & XVIIIe siècle : Le Collège Henri IV de la Flèche*, Livre 1, Le Mans, Leguicheux, UdeM Livres rares Rey-Herme RES-RH, REYHERME 3592

Rochemonteix, Camille de (1889b), *Un collège de jésuites aux XVIIe & XVIIIe siècle : Le collège Henri IV de la Flèche*, Livre 2, Le Mans, Leguicheux, UdeM Livres rares Rey-Herme RES-RH, REYHERME 3592

Rochemonteix, Camille de (1889d), *Un collège de jésuites aux XVIIe & XVIIIe siècle : Le collège Henri IV de la Flèche*, Livre 4, Le Mans, Leguicheux, UdeM Livres rares Rey-Herme RES-RH, REYHERME 3592

Roulet, Éric (2017), *La compagnie des îles de l'Amérique, 1635-1651 : une entreprise coloniale au XVIIe siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, UdeM B.L.S.H. HF 489 C635 R68 2017

Servant, Georges (1914), *Les compagnies de Saint-Christophe et des îles de l'Amérique (1626-1653)*, Paris : E. Champlain  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3339802h/f11.image.texteImage>

Tapié, Victor L. (1967), *La France de Louis XIII et de Richelieu*, Paris : Flammarion, UdeM B.L.S.H. DC 123 T36

## PHILOSOPHIE

### Compte-rendu

Protopapa Marneli, Maria (2007), « Zagdoun, Mary-Anne: La philosophie stoïcienne de l'art » Académie d'Athènes : Centre de Recherche sur la Philosophie Grecque

### Périodiques

Leduc-Fayette, D. (2000), « Descartes et la contemplation », *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, T. 190, No. 2, rationalisme et mystique au XVIIe siècle, avril-juin, p. 175-192



Mbongo Nsame, (2005) « Zera Yacob et la philosophie éthiopienne », *Présence Africaine*, 2005/1 (N° 171), p. 25-58. DOI : 10.3917/presa.171.0025. URL : <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2005-1-page-25.htm>

Ribouillault, Denis (2012), « Tempêtes : de la philosophie morale à la foi catholique », Bernard Tapie et Michel Weemans (ed.), *Fables du paysage flamand : Bosch, Bles, Brueghel, Bril, catalogue d'exposition*, Paris : Somogy éditions d'art, p. 120-123

## **Ouvrages**

Alquié, Ferdinand (2005), *Leçons sur Descartes : Science et métaphysique chez Descartes*, Paris : La Table Ronde, UdeM B.L.S.H. B 1875 A63 2005

Descartes, René (2002), *Règles pour la direction de l'esprit*, Paris: Livre de Poche, UdeM B.L.S.H. B 1868 R44 F7 2002 Préface, dossier,glossaire par Kim Sang Ong-Van-Cung

Descartes, René (2000), *Discours de la méthode*, Paris : Flammarion, [1637]

Descartes, René (1637), *La Dioptrique*, collection Les classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay : Chicoutimi, QC.

[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html),  
<http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/dioptrique/dioptrique.pdf>

Du Vair, Guillaume (1915), *Traité de la constance et consolation es calamitez publiques*, Paris : Léon Tenin, [1594]. UdeM B.L.S.H. DC 122.3 D88 1915

Foucault, Michel (2014), *Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, [1969],  
[http://monoskop.org/images/b/b7/Foucault\\_Michel\\_L\\_archeologie\\_du\\_savoir.pdf](http://monoskop.org/images/b/b7/Foucault_Michel_L_archeologie_du_savoir.pdf)

Foucault, Michel (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard,  
[http://monoskop.org/images/2/29/Foucault\\_Michel\\_Histoire\\_de\\_la\\_folie\\_a\\_l\\_age\\_classique.pdf](http://monoskop.org/images/2/29/Foucault_Michel_Histoire_de_la_folie_a_l_age_classique.pdf)

Lagrée, Jacqueline (2010), *Le néostoïcisme : une philosophie par gros temps*, Paris : Vrin, UdeM B.L.S.H. B 780 S8 L34 2010

Lipse, Juste (1873), *Traité de la constance*, Bruxelles : Henry Merzbach, traduit par Lucien Du Bois [1584],  
<https://ia601409.us.archive.org/20/items/traitlelaconst00lips/traitlelaconst00lips.pdf>

Sénèque (2002), *De la providence, De la constance, De la tranquillité de l'âme, Du loisir*, Paris : Flammarion, présenté par Pierre Miscevic, UdeM B.L.S.H. B 615 F7 2002 [55-59 et 62-63 ap. J. C.]

Zagdoun, Mary-Anne (2000), *La philosophie stoïcienne de l'art*, Paris : CNRS, UdeM B.L.S.H. BH 95 Z34 2000

## TEXTES RELIGIEUX

### Ouvrages

Augustin, saint Évêque d'Hippone (1997) *La doctrine chrétienne, (De doctrina christiana)*, Paris: Institut d'Études augustiniennes, UdeM B.L.S.H. BR 65 A5 F7 1997, [397 ap. J.C.]

Bellarmino, Roberto (1615). *De ascensione mentis in Deum per scalas rerum creaturarum*  
[https://archive.org/stream/bub\\_gb\\_AJn88-YwYJsC/bub\\_gb\\_AJn88-YwYJsC\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/bub_gb_AJn88-YwYJsC/bub_gb_AJn88-YwYJsC_djvu.txt)

Bennet, Jim et Scott Mandelbrote (1998), *the Garden, the Ark, the Tower, the Temple: Biblical Metaphors of Knowledge in Early Modern Europe*, Oxford: Museum of the History of Science, Bodleian Library

Lecler, Joseph S. J. ET al. (dir.) (2005), «Le concile de Trente et son influence sur l'Art», *Le concile de Trente 1551-1563 : Histoire des conciles œcuméniques*, 2<sup>e</sup> partie, p. 586-592, Paris : Fayard, UdeM B.L.S.H. BX 830 1545 L43 2005

Grenade, Louis de (1702), *Traité de l'oraison et de la méditation*, traduit par M. Girard, Paris : Charles Osmont, [1557]  
<https://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Grenade/Table.html>, consulté le 12 avril 2017

Loyola, Ignace de (1910), *Exercices spirituels*, traduit par le P. Paul Debuchy, Paris : Lethielleux [1548]  
<https://ia700403.us.archive.org/18/items/exercicesspiritu00igna/exercicesspiritu00igna.pdf>, consulté le 28 août 2015

Molanus, Jean, François Boepsflug, Olivier Christin et Benoît Tassel (1996), *Traité des saintes images*, Paris : édition du Cerf, UdeM B.L.S.H. BX 2312 M65 1996

Richeôme, Louis (1601), *Tableaux sacrez des figures mystiques du très auguste sacrifice et sacrement de l'Eucharistie*, [1601]  
[https://books.google.ca/books?id=SjRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ca/books?id=SjRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) consulté le 18 avril 2016, [pdrl.org]

## ARTS, SCIENCE ET COLLECTIONNISME

### Articles

Leonhard, Karin (2011), «Shell Collecting, on 17th-Century Conchology, Curiosity, Cabinets and Still Life Painting», *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science*,

*Litterature and the Visual Arts*, 2 vols, dir. Eric Jorink ET Bart Ramakers, p. 177-214, Zwolle, The Netherlands: WBooks, 2011

### **Ouvrages**

Findlen, Paula ET Pamela H. Smith (2002), *Merchants and Marvels: Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, London, New York: Routledge, UdeM B.L.S.H. N 72 S3 M47 2002

Pomian, Krzysztof (1987), *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise XVI<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris : Gallimard, UdeM B.L.S.H. AM 231 P66 1987

Seba, Albertus (2001), *Le cabinet des curiosités naturelles*, La Haye : Taschen

Smith, Pamela H. (2006), «Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe», *Isis*, Vol. 97, No. 1 (March), p. 83-100, The University of Chicago Press on behalf of The History of Science Society, [JSTOR] <http://www.jstor.org/stable/10.1086/501102>

## **TEXTES GÉNÉRAUX**

### **Ouvrages**

Bredekamp, Horst (2008), *Les coraux de Darwin : premiers modèles de l'évolution et tradition de l'histoire naturelle*, Dijon : Les Presses du réel, UdeM B.L.S.H. QH 366.2 B7412 2008

Corneille, Pierre (2009), *Le Cid*, lexique par Boris Donné, Paris : Flammarion [1637], UdeM B.L.S.H. PQ 1749 A2 D66 2009

Dumas, Alexandre (2007), *Louis XIII et Richelieu : les grands hommes en robe de chambre*, Montréal : Le joueux Roger [1855]  
<http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/1564083?docref=43ER57gkR70JiezuZAL57w&docsearchtext=dumas%20ET%20richelieu>

### **Articles**

Haudrière, Philippe (2007), «Collège royal de la Flèche, l'esprit missionnaire et le Canada», *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, Québec, 2007, p. 1-5.  
[http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-95/Coll%C3%A8ge\\_royal\\_de\\_La\\_Fl%C3%A8che,\\_l'esprit\\_missionnaire\\_et\\_le\\_Canada.html#.WbMybu-DwdU](http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-95/Coll%C3%A8ge_royal_de_La_Fl%C3%A8che,_l'esprit_missionnaire_et_le_Canada.html#.WbMybu-DwdU)

### **Thèse doctorale**

Granlund, John Einar Ludvig (1940), *Träkärl i svepteknik*, 12, Stockholm :Nordiska Museets Handlingar,

## SITES INTERNET

Arkive : [Wildscreen Arkive], [En ligne], [www.arkive.org](http://www.arkive.org), consulté le 17 juillet 2016

Bestiary: [The Medieval Bestiary Animals in the Middle Ages], [En ligne], [www.bestiary.ca](http://www.bestiary.ca), consulté le 9 septembre 2017

Curiositas : [Curiositas: les cabinets de curiosités en Europe], [En ligne], <http://curiositas.org/>, consulté le 11 juillet 2015

CNRS : [CNRS info], [Les mots de couleur De la science et la technique au symbolisme et à la poésie]  
<http://www.cnrs.fr/Cnrspresse/n391coul/html/n391coula03.htm> consulté le 22 septembre 2015

e-rara.ch : [e-rara], [En ligne], Le portail pour les imprimés numérisés des bibliothèques suisses  
<http://www.e-rara.ch/?lang=fr>

Encyclopedia of life : [eol], [En ligne], [www.eol.org](http://www.eol.org), consulté le 17 juillet 2016

Jardin des plantes : [Jardin des plantes], [En ligne], consulté le 17 décembre 2017  
<http://www.jardindesplantes.net/fr/propos-jardin-plantes/presentation>

Internet Encyclopedia of Philosophy : [Internet Encyclopedia of Philosophy IEP], [En ligne], [www.iep.utm.edu](http://www.iep.utm.edu), consulté le 9 septembre 2017

Muséum national d'histoire naturelle : [Muséum national d'histoire naturelle], [En ligne], consulté le 17 décembre 2017  
<http://www.mnhn.fr/fr/propos-museum/presentation>

New Advent: [The Catholic Encyclopedia]. [En ligne], consulté le 9 septembre 2017  
<http://www.newadvent.org/cathen/>

Openbibart : [Bibliographie d'histoire de l'art], [En ligne], consulté le 9 septembre 2017  
[www.openbibart.fr](http://www.openbibart.fr)

Patrimoine culturel : [Répertoire du patrimoine culturel du Québec], [En ligne], consulté le 9 décembre 2017  
<http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=9104&type=pge#.Wk2RKWinHIU>

Marine Species: [WORMS World Online Register of Marine Species], [En ligne], [www.marinespecies.org](http://www.marinespecies.org), consulté le 17 juillet 20